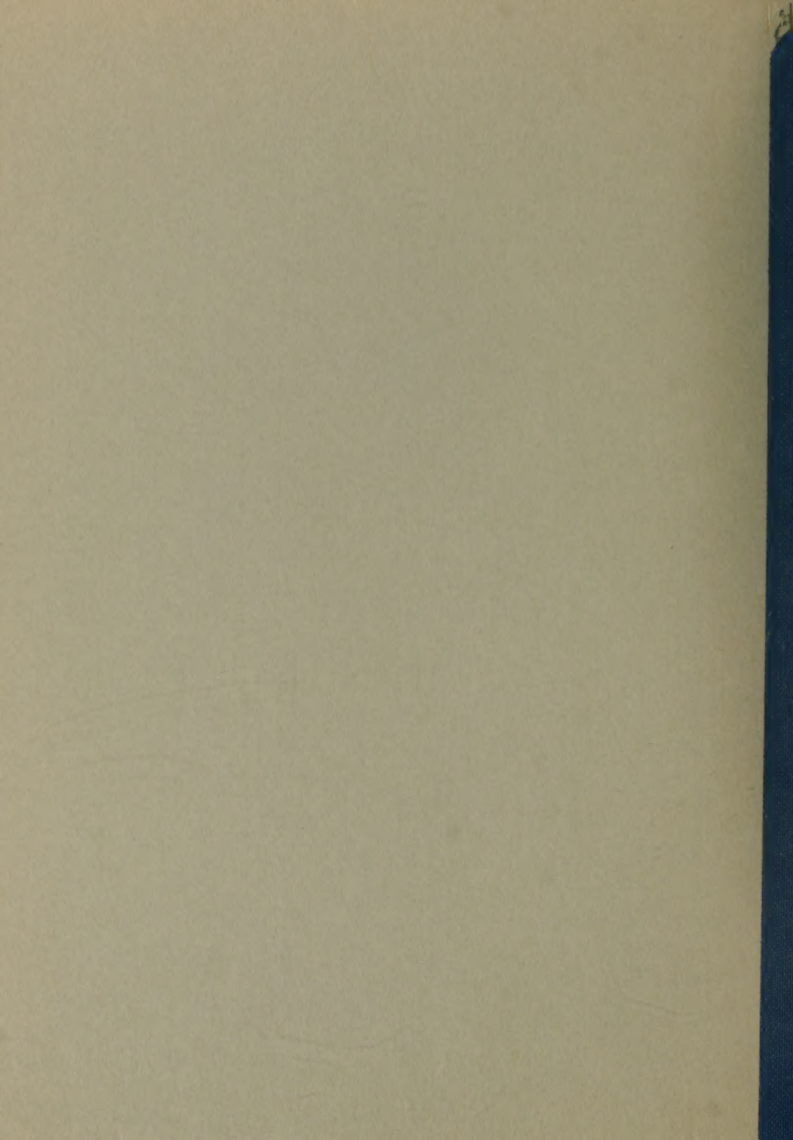
Zuth, Joseph
Das küstlerische
Gitarrespiel



Herrn Musikdirektor Jul. Huber, Zürich, in Freundschaft zugeeignet

# Das künstlerische Gitarrespiel

Pädagogische Studien von

## Joseph Zuth

Friedrich Hofmeister, Leipzig






Druck von C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig. 808616.

# Vorwort

Mit der vorliegenden Arbeit wird zum erstenmal der Versuch unternommen, den vorhandenen Lehrwerken über die Kunst des Gitarrespiels eine ergänzende und zusammenfassende textliche Interpretation zu geben, und den Lehrstoff vom Gesichtspunkte einer progressiven Systematik zu behandeln.

Wenngleich betont werden muß, daß das lebendige Beispiel durch das geschriebene Wort niemals ersetzt werden kann, so hat dennoch der in Spielerkreisen oft und dringlich geäußerte Wunsch nach einer verständlichen Anleitung zum Studium der Werke unserer Gitarreklassiker dem Verfasser Anregung gegeben, sich dieser Arbeit zu unterziehen; und dieses Unternehmen scheint um so mehr Berechtigung zu haben, als an musikalisch und technisch geschulten Lehrkräften für die moderne Gitarre ein empfindlicher Mangel wahrzunehmen ist, vielleicht aus dem Grunde, weil in die musikalischen Mittel- und Hochschulen Österreichs und Deutschlands das Gitarrespiel als Unterrichtsgegenstand noch nicht allgemein Eingang gefunden hat.

In den vorliegenden Studien, die als Leitfaden für Lehrende und Lernende gedacht sind, wurde der elementare Teil der Gitarristik kürzer behandelt, da die vorhandenen Methoden sich darüber in Übungsbeispielen genügend verbreiten. Eine eingehendere Darlegung mußte das Gebiet der reiferen Technik erfahren, weil die neueren Lehrwerke auf diesem Gebiete nahezu völlig versagen und fast ausnahmslos dort endigen, wo die eigentliche Schwierigkeit im Spiele beginnt. Auf eine leichtfaßliche Systematik auf Grund jahrelanger pädagogischer Erfahrung wurde der Schwerpunkt gelegt, die nötigen klassischen Studienwerke und Übungsbeispiele zur praktischen Ausbildung herangezogen, Erläuterungen harmonischer und historischer Art, soweit sie für den Rahmen der Abhandlung passend erscheinen, hinzugefügt.

Möge diese Arbeit dazu beitragen, das Studium der Meister unseres Instrumentes, welche die moderne Gitarristik da und dort als veraltet hinstellen möchte, zu fördern.

Wien, im Oktober 1915. Jos. Zuth.



# Index

# Das moderne Gitarrespiel

Die Verbreitung der Gitarre als Tonwerkzeug, die sich steigernde Beliebtheit des Gitarrespiels, das immer weitere Gesellschaftskreise gewinnt, haben schon öfter zur Frage Anlaß gegeben, welcher Platz dem Instrumente in der Musik zuzuweisen sei. In zahlreichen Abhandlungen haben Musiker und Musikliebhaber die Frage erörtert, ob die Gitarre mit ihren bescheidenen Tonmitteln fähig sei, in der Reihe der obligaten und Konzert-Instrumente zu rangieren, oder ob sie lediglich für Haus- und Volksmusik in Betracht komme. Das Für und Wider in diesem strittigen Punkte bildete zumeist die subjektive Erwägung der technischen Vorzüge oder Mängel des Instrumentes.

## 1. Die Gitarre als solistisches Instrument.

Die Gitarre läßt sich bereits zu Beginn des XVI. Jahrhunderts in Deutschland mit Sicherheit nachweisen, und einzelne Spuren bezeugen, daß sie hier auch schon viel früher bekannt gewesen ist. Die Gitarre hat damals neben der Laute wohl eine ziemlich untergeordnete Rolle gespielt. Den Weg nach Deutschland wird sie über die Südländer, hauptsächlich Spanien, Italien, Frankreich und die Niederlande genommen haben.

Ende der achtziger Jahre des XVIII. Jahrhunderts fand das Beispiel des Weimarer Hofes, wo das Gitarrespiel in Herzogin Amalie eine emsige Förderin hatte, durch die adeligen Kreise eifrige Nachahmung und so auch Eingang in die bürgerliche Gesellschaft.

In Wien war die Gitarre um diese Zeit nach den Zeugnissen der damaligen Referate bereits wohl beliebt, galt aber zumeist nur als „leichtes und artiges Akkompagnement zum Gesange", und wird deshalb in musikkritischer Hinsicht des Instrumentes nur selten Erwähnung getan. Gegen Ende des XVIII. sowie am Anfange des XIX. Jahrhunderts fanden sich aber bereits Männer in Wien, welche für eine solide, musikalisch höhere Behandlung des Instrumentes eintraten und in diesem Sinne praktisch wirkten: Diabelli, Molitor, Matejgka und insbesondere Louis Wolf, der als Solist den Konzertsaal betrat.

Mit dem Auftreten Giulianis,[1] der 1807 aus Bologna nach Wien kam, sich hier als ausübender und schaffender Künstler niederließ und mit der Zeit einen Kreis von namhaften Schülern um sich sammelte, vollzieht sich ein Umschwung in der Beurteilung des musikalischen Wertes der Gitarre, wenngleich festzustellen ist, daß sich die Meinung der damalig maßgeben-

[1] Das in manchen musikgeschichtlichen Werken (darunter Mendel) angegebene Geburtsjahr Giulianis: 1796 ist nicht diskutabel, da Giuliani 1807 sich in Wien als Lehrer für Gitarrespiel „damals noch in dem besten, wenn auch nicht mehr jugendlichen Alter" (Schilling) ansiedelte. Das Todesjahr ist in allen einschlägigen Werken mit 1820 angegeben, bedarf aber doch wohl noch einer authentischen Feststellung.

den Musikwelt anfänglich reserviert verhielt.[1]) Man liest dies gleich aus der ersten Notiz, die Giuliani in Wien erwähnt:

„Unter den hiesigen, sehr zahlreichen Guitarrespielern macht ein gewisser Giuliani durch seine Kompositionen für dies Instrument sowol, als durch sein Spiel, vieles Glück, ja sogar großes Aufsehen. Wirklich behandelt er die Guitarre mit einer seltenen Anmuth, Fertigkeit und Kraft." (Allg. mus. Ztg. Nr. 6 vom 4./11. 1807.)

In den ersten Jahren seines Wiener Aufenthaltes absolvierte Giuliani seine Konzerte als selbständiger Konzertgeber. Hanslick schreibt hierüber:

„Die Guitarre erhielt zum ersten Mal als Concertinstrument einen ungewöhnlichen Glanz durch Mauro Giuliani, den vorzüglichsten Componisten und Virtuosen auf diesem beschränkten Instrument . . . Er gab fast jährlich ein oder mehrere Concerte (in den ersten Jahren sogar viele); wir finden ihn zum letzten Mal unter den Concertgebern im J. 1818, worauf er sich nach Rom und später für mehrere Jahre nach Petersburg begab . . ."[2])

Über die Art, wie Giuliani sein Instrument handhabte, heißt es an der gleichen Stelle weiter:

„Giuliani entwickelte eine ungeahnte Virtuosität, namentlich im mehrstimmigen weitgriffigen Spiel auf der Guitarre, für welche er eine große Zahl von Compositionen mit und ohne Begleitung schrieb."

1813 verband sich Giuliani mit dem Pianisten Ignaz Moscheles,[3]) zwei Jahre später mit dem Geiger Joseph Mayseder[4]) und veranstaltete mit diesen beiden Künstlern gemeinsame Konzerte, deren glänzendste Produktionen die „Dukaten-Konzerte" des Jahres 1818 waren.

Aus diesen kurzen Referaten ist zu ersehen, daß Giuliani, der sein Instrument auch solistisch mit Orchesterbegleitung in seinen Konzerten spielte, ähnlich wie sein Nachfolger Luigi Legnani[5]) die Gitarre als Konzertinstrument mit gutem, von der Kritik anerkannten Erfolge verwendete.

---

[1]) Ed. Hanslick berichtet hierüber in seiner „Geschichte des Konzertwesens in Wien": In Wien (wo die Guitarre in hoher Beliebtheit stand) gehörte er (Giuliani) zu den erfolgreichsten Concertgebern, er war der Held der eleganten Musiksalons und erntete mehr Ruhm und Gold, als irgendein Guitarrespieler vor und nach ihm. Gegen den Enthusiasmus des Publikums verhallten einzelne kritische Stimmen, welche meinten, daß „doch nur Mode ein Begleitungs-Instrument wie die Guitarre zum Concert-Instrument erheben kann".

[2]) Das letzte Referat über Giuliani findet sich im Junihefte der Allg. mus. Ztg. des Jahres 1819 anläßlich einer musikalischen Privatunterhaltung, die Moscheles gab. (Weiteres über Gitarre und Gitarrespiel in Wien siehe Dr. Adolf Koczirz, „Zur Geschichte der Gitarre in Wien", Musikbuch aus Österreich 1907.)

[3]) Ausgezeichneter Pianist und Komponist, geb. 1794 zu Prag, gest. 1870 in Leipzig.

[4]) Bedeutender Violinvirtuose, Lehrer und Komponist, geb. 1789 zu Wien, gest. 1863 daselbst.

[5]) Zeitgenosse Giulianis, der nach den Referaten seiner Zeit die Gitarre noch virtuoser als sein Vorgänger gespielt haben soll, mit seinen Konzerten in Wien aber weniger als dieser prosperierte. Legnani zog sich später in seine Heimat als Gitarrebauer zurück.

Nun hängt allerdings der musikalische Wert eines Tonwerkzeuges nicht allein von der Leistungsfähigkeit des Spielers ab, sondern auch von dem Grade der Verwendbarkeit für die gesetzmäßigen Formen der Musik. Auch darüber sei das Urteil der damaligen Kritik eingeholt.

In der Rezension über Giulianis Kompositionen heißt es in Nr. 27 der Allg. mus. Ztg. des Jahres 1808:

„Seine Kompositionen zeigen Geist und Geschmack, zeigen besonders auch eine neue Ansicht und eigenthümliche Behandlungsart dieses Instruments — welche letztere aber freylich durch sein meisterhaftes Spiel noch besonders klar und einnehmend hervorgehet. Er gebraucht nämlich die Guitarre nicht nur durchaus als obligates, sondern auch als ein Instrument, auf welchem zu einer angenehmen, fließenden Melodie eine vollstimmige, regelmäßig fortgeführte Harmonie vorgetragen wird."

Weiters in Nr. 12 derselben Musikzeitschrift von 1808:

„Über die ganz eigene Art, wie G. die Guitarre behandelt, ist im vorigen Jahrgang dieser Zeit. ausführlich gesprochen worden. Auch dies Werkchen (gemeint ist: ‚Amusemens (sic!) pour la Guitarre (sic!)') ist in derselben Weise geschrieben. Die Sätze, vier an der Zahl, sind so unterhaltend, als man es von Guitarren-Solos kaum — und so vollstimmig, als man es von ihnen gar nicht vermuthen kann, wenn man nicht andere Kompositionen G.s kennet."

Oder in Nr. 52, Jahr 1817:

„Das kleine Rondo ist durchgängig nur gefällig und anmuthig. Hr. G. hat es übrigens ganz, wie für zwey Instrumente geschrieben, von denen das eine die fließende Melodie vorträgt, das zweyte, meist in gebrochenen Akkorden, sie begleitet: doch ist beydes zu Einem und auf Einem, mit vieler Geschicklichkeit und Kenntnis des Instruments vereinigt, so, daß alles nicht nur gehörig herausgebracht, sondern auch zum Vergnügen des Zuhörers vorgetragen werden kann."

Die zitierten drei Rezensionen über Giulianis Art, für die Gitarre zu komponieren, betonen wie alle übrigen, die sich über denselben Gegenstand vorfinden, die Möglichkeit einer regelrechten Harmoniefortführung auf dem Instrumente.

Eines Umstandes sei noch Erwähnung getan, auf den die seinerzeitige Konzertkritik mit Recht abweisend zu sprechen kommt: die Wahl eines großen Vortragsraumes. Hierüber heißt es gelegentlich eines Konzertes Giulianis am 18. Juni 1817 im Theater an der Wien:

„... Noch wurden gegeben ... Variationen für Violin und Guitarre von Mauro Giuliani, welche sich aber, trotzdem, daß sie von ihm selbst und Hrn. Mayseder unverbesserlich ausgeführt wurden, dennoch dem großen Locale nicht recht aneignen wollten."

Es würde zu weit führen, wollte man in kritischer Hinsicht die Referate über die Wiener Schule erschöpfend behandeln, oder das Wirken anderer Schulen — für die Gegenwart sei besonders der Münchener ehrend gedacht — für die Beurteilung des musikalischen und instrumentalen Wertes der Gitarre heranzuziehen. Zusammenfassend darf immerhin gesagt werden:

Die Gitarre ist als solistisches und als Konzertinstrument wohl zu verwenden, wenn man drei Punkte berücksichtigt: Technisches Können, Wahl instrumentmäßiger Musik, passender Vortragsraum.

## 2. Die Gitarre als Haus- und Volksinstrument.

Während die Gitarre nur unter gewissen Modalitäten für den Konzertsaal in Betracht kommt, hat sie sich seit zwei Jahrzehnten in der Hausmusik einen warmen Platz errungen. Die Ursache hierfür ist darin zu suchen, daß für den weniger hohe Anforderungen stellenden Musikliebhaber das Gitarrespiel in verhältnismäßig kurzer Zeit erlernbar ist, weiter, daß es vermöge der Besaitung und Stimmung die Tonalität leichter Melodik begünstigt, andererseits sich in einfacher Harmonik einer Singstimme oder einem melodieführenden Instrumente im Begleitungssatze gut anschmiegt und schließlich auch, daß es mit seinem weichen und sympathischen Klange in den trauten Rahmen der Familien- und Hausmusik ein angenehmes musikalisches Bild gibt.

Daß die Gitarre Bedeutung als Volksinstrument gefunden hat, liegt vor allem in der Lust am Gesange begründet, die durch Beiziehung eines Begleitinstrumentes zweifelsohne erhöht wird. Die Handlichkeit der Gitarre, ihre leichte Transportfähigkeit, das schmiegsame Anpassungsvermögen an den Liedcharakter in Hinsicht auf Klangfarbe und Spielmöglichkeit, haben dem Instrumente Anhang im Volke verschafft und jenes innig mit dem Volksliede verbunden. Die Pflege des deutschen Volksliedes ist eine Ehrensache unseres Volkes, es ist noch mehr als das: ein Kulturfaktor; es vertieft das nationale Empfinden; es ist das ungetrübte Spiegelbild der deutschen Volksseele und will schlichten, doch warmen Herzens wiedergegeben sein. Ebenso schlicht empfunden verlangt das Volkslied seinen musikalischen Begleitsatz, und für diesen ist die Gitarre wie geschaffen.

Auf diesem Gebiete ist allerdings noch ein gutes Stück Arbeit zu leisten; und sie wird unter der Leitung national bewußter Männer in den Volksliedvereinen getan, die das echte Volkslied von den vergiftenden Einflüssen der Gassenhauer- und Operettenschlager-Manier reinigen. Hand in Hand damit sollte die musikalische Erziehung des Volkes von früher Jugend an gehen und dieser bereits die Möglichkeit geboten werden, das Saitenspiel ohne Kostenaufwand etwa in der Schule zu erlernen und mit dem Liede — hier müßte allerdings auch eine gesunde Wahl der Schullieder einsetzen — in Verbindung zu bringen.[1])

Und nun zum Schlusse ein Wort über das „Lautenspiel".

Mit der gesteigerten Pflege des Gitarrespieles in den deutschen Ländern und der damit Hand in Hand gehenden Anregung im Instrumentenbau kam auch der alte Lautenkörper, der

[1]) Verfasser hat des öfteren bereits in seiner Heimat Anregung gegeben, das Schullied durch das echte Volkslied zu ersetzen und dieses mit dem Gitarrespiele zu verbinden, leider erfolglos: nemo propheta in patria.

mit einem Gitarrehalse und mit Gitarrebesaitung versehen wurde, in Anwendung und das geflügelte Wort vom „Lautenspiel, Lautensang und Lautenschlag" betört heute nicht nur den Laien, sondern ist leider auch geeignet, bei Musikern eine irrige Auffassung vom Instrumente zu erzeugen. Die Laute, wie sie gegenwärtig gespielt wird, hat mit der historischen Laute nichts gemein als den Körper, so wie ja auch jetzt solche gebaut werden, welche denen der Harfe, der Lyra usf. nachgeahmt sind. Nun dürfte wohl niemand auf den Gedanken verfallen, eine Lyra- oder Harfengitarre „seine Lyra" und „seine Harfe" zu nennen, die Lautengitarre aber soll im Überschwange „Laute" heißen? Mag der schwärmerische Dilettant die Gitarre nach Belieben benennen, dagegen läßt sich wenig einwenden; wenn aber ernsthafte Personen die Gitarre „Laute" nennen und ihr Beginnen auch noch zu verteidigen sich bemüßigt sehen, so kann man wenig anders als eine bedauerliche Unkenntnis in der instrumentalen Beurteilung oder eine bewußte Täuschung des Publikums mit dem angenehmer und suggestiver klingenden Worte „Laute" annehmen. Man spielt heute Gitarre und nicht mehr Laute, und wer Laute spielen will, lasse sich eine historische Laute bauen und mache darauf echte Lautenmusik.

# Von der Haltung

Die Haltung und Handhabung der Gitarre verlangt eine gewisse Sorgfalt in der Wahrung des ästhetisch schönen Gesamtbildes; das Instrument mit seiner gefälligen Form ist auch wie kein anderes geeignet, das anziehende Bild eines Sängers, die Anmut einer weiblichen Gestalt ins günstige Licht zu rücken, und es ist kein bloßer Zufall, daß die Meister des Pinsels und der Farbe mit Vorliebe Spielerinnen und Spieler lautenartiger Instrumente als Vorwurf künstlerischer Darstellung wählen.

Handlichkeit und Bewegungsfreiheit gewähren dem Spieler eine gewisse Unabhängigkeit, die der Sänger, der zumeist im Stehen spielt und die Gitarre zweckdienlich am Bande um den Nacken trägt, insoweit ausnützt, als die Grenzen diskreter Andeutung im Vortrage nicht überschritten werden. Es wird daher die Haltung des Instrumentes, von Hand- und Fingerstellung abgesehen, wenig Vorschriften dulden, schon um die Individualität des Vortragenden nicht zu beengen. Dagegen hat man beim Spiele im Sitzen gewisse Regeln zu beachten.

Die Körperhaltung sei frei, ungezwungen, ohne Verkrümmung des Rückens wenig vornüber geneigt; da das Lagenspiel des Solisten unbedingt, wenn auch nicht unausgesetzt, der Kontrolle des Auges bedarf, wird der Kopf leicht gesenkt sein. Den Maßstab hierfür gibt der Anstand und das Taktgefühl gegenüber dem Zuhörer, der ja auch Zuschauer ist.

Um dem Instrumente den nötigen festen Halt zu geben, legt man es mit der Einbuchtung des Korpus auf den linken Oberschenkel, der durch Aufstellen seines Fußes auf einen Schemel erhöht werden kann, um ein Abgleiten des Instrumentes zu verhindern. Der dem Halsansatze entgegengesetzte Rand der Gitarre stützt sich mit dem Zargenteile beim Knöpfchen an den rechten der geöffneten Schenkel, der obere Rand liegt am Körper an. Individuelle Eigenheiten des Spielers werden auch da zu berücksichtigen sein: kurze Beine haben einen höheren Schemel nötig, lange können ihn ganz missen. Die Richtung des Gitarrehalses läuft im Mittel zwischen Liegen und Stehen, so daß der Wirbelkopf etwa in der Höhe des Kinnes hält. Frauen und Mädchen nehmen gewöhnlich auch im Sitzen ein Tragband um den Nacken, weil die Kleidung das Fixieren des Instrumentes erschwert.

Die vorstehenden Angaben über die Haltung im allgemeinen dürften genügen. Eine eingehendere Besprechung erfordert die Behandlung der Greif- und Spielhand.

### 1. Linke Hand.

Die linke Hand faßt den Hals der Gitarre in der Nähe des Sattels mit dem Wurzelgliede des Zeigefingers und dem Endgliede des Daumens so, daß die Verbindungshaut der

beiden genannten Finger dem Halse nicht anliegt, um das Gleiten der Hand beim Lagenwechsel nicht zu hemmen. Das Handgelenk biegt sich nach auswärts, vom Spieler weg; während das Wurzelglied des Zeigefingers, wie erwähnt, den Gitarrehals berührt, ist das des kleinen Fingers frei, so daß die Innenfläche der Hand sowie die Handballen keine Berührungspunkte mit dem Halse des Instrumentes haben. Die richtige und schöne Haltung der Linken kommt jener eines Violoncellospielers nahe.

Der Daumen ruht in gewöhnlicher Lage leicht gestreckt ungefähr beim ersten Bundstäbchen, ragt mit seiner Spitze wenig über das Griffbrett und ändert seine Stellung entsprechend der Handlagenänderung im Spiele nach physiologischem Bedürfnis. Ist ein Daumengriff[1]) nötig, schiebt sich die Spitze über das Griffbrett, um die Bünde der E-Saite mit der Daumenkuppe erreichen zu können, bei Quer-(Barré)griffen zieht sich der Daumen an die Unterseite des Gitarrehalses und unterstützt den Druck des Barréfingers durch Gegendruck, beim Flageolettspiele liegt der Daumen in paralleler Richtung mit dem harmonietonbildenden Finger leicht der unteren Wölbung des Halses an.

Die vier bunddrückenden Finger der Linken schweben in der Ruhelage wenig gekrümmt über dem Griffbrette, im Bunddrucke setzen sich die Fingerkuppen senkrecht mit ihren Endgliedern, die nach auswärts, also im Sinne der Krümmung gebogen sind, auf die Saiten. Ein Durchdrücken der Endglieder im entgegengesetzten Sinne, gegen die Innenfläche der Hand zu, ist unstatthaft und unschön. Beim Spiele in einer und derselben Grifflage (Position) bleibt die Linke in vollkommen ruhiger Haltung, so daß besonders der kleine Finger bei Streckübungen nicht mehr senkrecht auf seinen Bund, sondern schief von oben und mit gestreckten Fingergliedern sich aufsetzt.

Quer-(Barré)griffe erfordern zur tadellosen Ausführung Geschicklichkeit und Fertigkeit; sie sollten deshalb mit besonderer Sorgfalt studiert und geübt werden, einmal, weil sie der Schlüssel des Tonartspieles sind, andererseits den Aufsatz (Kapodaster) ganz entbehrlich machen. Der Kapodaster, capotasto oder Aufsatz, besteht aus einem mit weichem Leder an der Aufsatzkante beklebten Stäbchen aus Eben- oder anderem harten Holze und ist an beiden Enden mit einer Loch- oder sonstigen Vorrichtung versehen, die es ermöglicht, das Stäbchen am Griffbrette auf einem beliebigen Bunde mittels des um den Hals legbaren Stahl- oder Lederbandes als improvisierten Sattel aufzusetzen. Unfertige Spieler[2]) benutzen den Aufsatz zur

[1]) Daumengriffe lassen sich bei ausgiebiger Benützung der Barrégriffweisen vermeiden; jene sollten auch nur in Ausnahmsfällen auf der E-Saite verwendet werden, obgleich sie auch da meistens durch korrekte Fingersätze mit Ausschaltung des Daumens ersetzt werden können. Als Greiffinger auf der A- oder gar d-Saite ist der Daumen unstatthaft.

[2]) Daß auch Persönlichkeiten, deren Name mit der modernen Laute oder Gitarre und dem Vortragsaale verknüpft ist, sich des Kapodasters beim Spiele „ungewohnter Tonarten“ bedienen, ändert nichts an der Tatsache, daß der Aufsatz ein Eingeständnis technischer Schwäche ist.

transponierenden Liedbegleitung für Tonarten, die ihnen aus spieltechnischen Gründen nicht zugänglich sind, möglicherweise auch aus Bequemlichkeit, ein Grund, der allerdings ebenso-wenig für die Verwendung des Kapodasters sprechen kann als Mangel an Technik. Die transponierende Verwendung des Aufsatzes läßt sich aus den später erstellten Grifftypen ersehen. Um beispielsweise in der B-dur-Tonart dem großen Barrégriffe auszuweichen, setzt man den Kapodaster auf den I. Bund und spielt die handlichere A-dur; im II. Bunde ergibt dieselbe Spielweise über dem Aufsatze die H-dur, usw. Der große Barrégriff ist also der notwendige künstlerische Ersatz für den dilettantischen Kapodaster, den verschiebbaren Sattel.[1]) Liegen die gleichzeitig mit dem großen Barré zu greifenden Noten auf höheren Bünden, oder ist das große Barré ohne Fixierung anderer Bünde (wie bei den Moll-Dreiklängen, Type I, mit dem Baßtone auf der E-Saite) zu nehmen, so greift es der Zeigefinger, der sich über die sechs Griffbrettsaiten parallel zum Bundstabe so legt, daß seine Richtung mit dem anstoßenden Handrücken fast eine Gerade bildet, was nur bei stark ausgebogenem Handgelenke möglich ist. Der Ellbogen wird etwas gegen den Körper zu eingezogen; es liegt also der Zeigefinger nicht unmittelbar mit seiner unteren Breitseite am Griffbrette, sondern ein wenig gedreht im Sinne gegen den Daumen zu. Sind Noten unterhalb des Barré zu spielen, so nimmt der kleine Finger die Barréstellung ein, wobei der Ellbogen vom Körper sich entfernt. Bei kleinen Barrégriffen kann das letzte Fingerglied in der sonst verpönten Richtung gegen die Innenfläche der Hand durchgedrückt werden.

Die Finger der Linken werden für den Fingersatzbrauch vom Zeigefinger gegen den kleinen zu mit den arabischen Ziffern 1 bis 4 belegt. Der Daumen zählt nicht als Spielfinger; gegebenen Falles wird er mit * verlangt.

## 2. Rechte Hand.

Die vorhandenen Methoden stellen nahezu durchgängig der Ausbildung der Linken einen breiten Raum zur Verfügung, indes die Rechte allzukurz abgetan wird. Nun bedarf aber gerade diese, was Haltung und Anschlagtechnik anlangt, einer ganz besonderen Sorgfalt; eine mangelhaft geschulte rechte Hand fällt viel unangenehmer auf als ein technisches Minder der Linken. Die praktischen Weisungen betreffs der Handstellung der Rechten sind sehr abweichend. Die einzelnen Manieren, von der mit dem unteren Handballen beim Stege völlig fixierten bis zu der im Halbkreisschwunge ausgehobenen freischwebenden Handhaltung, einzeln zu besprechen, oder die zahllosen Argumente, die sich für und wider das Aufstützen des kleinen Fingers auf die Decke ereifern, anzuführen, hieße, abseits vom Wege kommen; es soll hier

[1]) Man hat versucht, Kapodastergitarren mit beweglichem, während des Spieles regulierbaren Gitarrenaufsatze zu bauen und hat dafür allen Ernstes Propaganda gemacht. („Capo-Gitarre“, amerikanische, „Akkordrevolver“, deutsche Erfindung.)

lediglich der Versuch gemacht werden, die Handstellung, so gut es das geschriebene Wort vermag, zu erläutern.

Ist der Gitarrekörper in seine richtige Stellung gebracht, so legt sich der rechte Unterarm auf den oberen Zargenrand zwischen Einbuchtung und Knöpfchen und drückt das Instrument gelinde an den Leib. Hierdurch erhält dieses einerseits seine sichere Lage, andererseits bietet die Berührungsstelle zwischen Arm und Gitarre den Stützpunkt für eine ruhige Handhaltung. Das Handgelenk befindet sich etwa fausthoch über der Decke. Nun dreht man die Hand mit der Unterseite und ganz ausgestreckten Fingern gegen die Decke zu, bis Handfläche und Finger zur Decke parallel über den Saiten liegen. In dieser Parallelebene rückt die Handfläche samt den ausgestreckten Fingern etwas in der Richtung nach rechts, im Sinne weg vom Daumen, und die Anschlagfinger werden, in ihren Wurzelgliedern nach unten abgebogen, die Saiten von oben zwischen Steg und Schalloch berühren; der abgespreizte Daumen erreicht im Senken die übersponnenen Saiten, dem Handbaue angemessen in weit spitzerem Winkel als die anderen vier Finger. Die Hand als solche bewahrt auch während des Spieles ihre ruhige Haltung; eine Bewegung mit dem Drehpunkte im Handgelenke parallelflächig mit der Decke des Instrumentes ist nur nötig zur Ausführung des Wechselschlages (siehe später!) über alle Saiten hin. Das Ausheben der Hand nach dem Anschlage zielt wohl nur auf äußeren Effekt ab, da jenen die einzelnen Finger zu besorgen haben, nicht aber die ganze Hand. Wäre ein Ausheben und Drehen der Hand nach jedem Anschlag nötig, wie könnte ein ununterbrochenes und schnelles Arpeggieren zustande gebracht werden?

Wie eine unruhige Haltung der Anschlaghand für vollkommenes Spiel unvorteilhaft ist, so ist auch die entgegengesetzte Art, das Festankern der Rechten mit dem kleinen Finger auf der Gitarredecke, das krampfhafte Aufstützen abzuweisen, weil dadurch die Beweglichkeit und Unabhängigkeit der einzelnen Anschlagfinger stark beeinträchtigt wird. Unsere älteren Klassiker der Virtuosenzeit (zu Anfang bis ins erste Viertel des XIX. Jahrhunderts) nehmen zu dieser Frage im allgemeinen eine tolerante Stellung ein. Einige[1]) empfehlen den kleinen Finger als Stützpunkt, während die meisten jenen nur zeitweilig (bei Baßgängen) als solchen verwenden. Indes der Schwerpunkt der Kunst des Gitarrespiels liegt in der technischen Ausbildung der rechten Hand, und hierfür benötigt diese eine gewandte, freie Haltung ohne hemmenden Stützfinger.

Zur Bezeichnung der Anschlagfinger wählt man gewöhnlich kleine Lateinbuchstaben, z für den Zeige-, m für den Mittel- und r für den Ringfinger. Der rechte Daumen wird mit

[1]) Unter ihnen auch Carulli. Es scheint sich in diesen Fällen mehr um eine Konzession Anfängern und Schülern gegenüber zu handeln. Der treffliche Interpret Carullis, Josef Krempl, gestorben zu Wien 1910, empfiehlt in seiner Bearbeitung der Carullischen Methode den kleinen Finger als obligaten Stützpunkt; er selbst benützte ihn gleichwohl nur gegebenen Falles vorübergehend.

v verlangt. Manche Methoden ziehen auch den kleinen Finger zum Anschlage von Akkorden mit fünf und sechs Noten heran. Nun ist aber jener schon wegen seiner Kürze und zumeist mangels entsprechender Ausbildung — denn auch die angedeuteten Methoden sehen keinerlei Anschlagübungen für den kleinen Finger vor — für die spieltechnische Tätigkeit schwerer als alle übrigen Finger zugänglich. Übrigens lassen sich fast immer Akkorde über fünf und sechs Saiten mittels des Daumenstriches ausführen, oder man schlägt die übersponnenen Saiten zusammmen mit dem Daumen an. Diese Art der Ausführung

ist nur dann illusorisch, wenn die fünf Noten eines Akkordes mit Auslassung der A-Saite auf der E-, d-, g-, h- und e-Saite verteilt werden. Im allgemeinen wird der Komponist, der einen fließenden Gitarresatz bevorzugt, derartige Fälle vermeiden, wenn er eben nicht mit Absicht, aus satz- und spieltechnischen Gründen, die Mitwirkung des kleinen Fingers beansprucht.

Ein Beispiel hierfür aus Molitors „großer Sonate für die Gitarre allein":




Hierzu macht Molitor folgende Anmerkung: „Wenn fünf Noten unter verschiedener Bewegung zugleich zusammentreffen, die nicht mit dem Daumen ausgestreift werden können, so kann man von der Regel, den kleinen Finger der rechten Hand nahe am Saitenbunde fest anzusetzen, abgehen, und den Akkord, um ihn mit mehr Präzision hervorzubringen, mit Hilfe des kleinen Fingers, nämlich mit allen fünf Fingern zugleich anschlagen."

Betreffs des kleinen Fingers der Rechten erscheint für die überwiegende Regel eine spezielle Bezeichnung überflüssig. Was die spieltechnischen Bezeichnungen im gesamten anlangt, so hat sich eine völlig einheitliche Notierung seit jeher nicht erreichen lassen.

Für den Fingersatz der Linken sind die arabischen Ziffern 1 bis 4 usuell, die man am besten zu den Noten im Liniensysteme setzt; die Finger der Rechten werden durch die Buchstaben z, m, r, beziehungsweise durch das Zeichen v unter den Linien, die Bundanzahl oder Position für die Greifhand durch römische Ziffern über den Linien ersichtlich gemacht. Sollen auch die Saiten, die man von der Tiefe zur Höhe mit den Ziffern 1 bis 6 bezeichnet, angegeben werden, wie etwa bei Flageolettönen behufs leichterer Lesart, so stellt man die Saitenzahl in einen kleinen Kreis ① über das System. Barrégriffe macht man durch eine senkrechte Klammer [ kenntlich, leer zu nehmende Saiten durch eine kleine Null (o).

Zur sicheren Orientierung der rechten und linken Fingerstellung genügen die angegebenen Bezeichnungen vollständig.

# Der Anschlag

Das Saitenspiel ist von altersher geschätzt; seinen Wohllaut rühmen die Poeten aller Zeiten. Man verwendete auch stets eine besondere Sorgfalt auf die Art, die Saiten zum Tönen zu bringen. Mit Recht: die Seele eines Tonwerkzeuges liegt in seinem Klange; ihn schön und edel zu formen, ist Aufgabe des Spielers.

Zeit erfordert es allerdings und Geduld, ehe der Anschlag auf der Gitarre so weich und doch volltönend erlernt ist, daß er dem Spiele seine reizvolle, gemütansprechende Eigenart verleiht; und diese dem Instrumente abzugewinnen, bedarf es keiner vollendeten technischen Meisterschaft; auch die schlichte Volksweise webt sich in eine leichte, stilvolle und schön gebrachte Begleitung duftig ein, und eine kleine Fantasie, hübsch gespielt, nimmt den Zuhörer gefangen. Hierin liegt die ideelle und praktische Bedeutung des Instrumentes für die Hausmusik: mit einfachen Mitteln Schönes schaffen.

Der Anschlag auf der Gitarre geschieht mit Daumen, Zeige-, Mittel- und Ringfinger. Anschlagübungen sollten im Sinne der später entwickelten Wechselschlagtechnik auf allen Saiten mit den einzelnen Schlagfingern versucht werden. Die Bewegung des leicht nach rückwärts, mit der Spitze gegen den Spieler zu gestreckten Daumens erfolgt aus dem Wurzelgelenke, das nach dem Baue der Hand in der vorgeschriebenen Handhaltung tiefer zu liegen kommt als die andern Fingerwurzelgelenke. Durch den sehr spitzen Winkel, welchen die Richtung des Daumens mit der anzuschlagenden Saite bildet, wird es möglich sein, daß das ganze Endglied des Daumens die Saite gegen die nächst höhere hindrückt, bis jene unter dem Daumen hervorschnellend zum Tönen kommt. Hiebei ist zu beachten, daß die Saitenschwingungen vom Daumen nicht selbst gehindert werden; dieser bereitet sich vielmehr für den nächsten Anschlag vor. Hauptsache ist, daß der Daumen breit beim Anschlage auf die Saite trifft, denn dieser, nur mit der Spitze in der Nagelgegend ausgeführt, klingt hart, weiters, daß der Daumen sich nicht gegen die Finger zu krümmt, sondern, etwas im entgegengesetzten Sinne gebogen, das geschmeidige Abrollen der Saite im Anschlage fördert.

Mit Zeige-, Mittel- und Ringfinger ist die Anschlagbewegung, die ihren Ausgangspunkt ebenfalls nur in den Wurzelgliedgelenken bei ruhiger Handstellung hat und haben kann, ungleich schwieriger. Wie beim Daumenschlage ist der Zweck, die Saiten in eine mit der Decke parallele, nicht schiefe oder gar senkrechte Schwingung zu versetzen. Gemäß der Beschreibung der rechten Handlage im Vorhergehenden fielen die Anschlagfinger von oben fast senkrecht auf die Saiten nieder. Eine geringe Krümmung nach einwärts schafft die geeignete Vorbereitungsstellung für den Anschlag, der ausholend die Saite von auswärts

schief oben zu treffen hat. Die Rolle des schmiegsamen Daumenendgliedes übernehmen hier die Endglieder der Finger, die elastisch in leichter Ausbiegung nach außen, entgegengesetzt dem Sinne der Fingerkrümmung, nachgebend die Saite abschnellen und erst nach geschehenem Anschlage ein wenig eingezogen werden, um die Schwingungen nicht zu hemmen. Das letzte Fingerglied darf sich während des Anschlages, diesem nachzuhelfen, nicht gegen das Handinnere biegen, auch ist das stark krümmende Einziehen der Finger nach dem Anschlage zu vermeiden. Der Daumen bleibt abgespreizt, um den Anschlagfingern nicht hinderlich zu sein. Die ganze Bewegung, die zum völligen Erfassen das instruktive, lebendige Beispiel eines Lehrers vor Augen braucht, soll eine natürliche und abgerundete sein, nicht aber den Eindruck des Gezwungenen, Steifen machen. Individuelle Eigenheiten werden auch da manche Feinheit von selbst finden, bis der komplizierte Anschlagapparat in allen Teilen gut funktioniert.

Der gewöhnliche Ort für den Anschlag liegt zwischen Steg und Schalloch; er hängt zum guten Teile vom Instrumente selbst ab, und läßt sich die geeignetste Stelle diesem bald ablauschen. Gegen den Steg zu wird der Ton härter und spitzer, gegen das Schalloch und darüber hinaus bekommt er eine Färbung, wie sie etwa dem Violinklange beim Gebrauche der Sordine im Verhältnis zu dem bei ungedämpften Saiten eigen wird. Hieraus lassen sich Nuanceneffekte ableiten, die im Spiele richtig angewendet, sehr ausdrucksvoll wirken.

Der Orientierung halber seien hier einige Anschlagarten näher beleuchtet. Die verbreitetste Manier ist das „Zupfen". Die Fingerkuppen greifen unter die Saiten, heben sie aus und lassen sie senkrecht zum Griffbrette abschnellen. Die Folge davon ist das Aufschlagen der schwingenden Saiten auf die Bünde mit unangenehm schnarrendem Geräusche.[1])

Eine zweite Anschlagart „kneift" die Saiten so gegen ein Zentrum, das zwischen Daumen und Zeigefinger zu suchen ist, zusammen, daß sie in eine zur Decke parallele Richtung losschnellen. Die Farbe dieses Anschlags ist hart, es fehlt ihm die Geschmeidigkeit, die durch das elastische Nachgeben der Fingerendglieder erzielt wird.[2])

Schon die etwas humoristisch angehauchten Bezeichnungen des „Zupfens, Zwickens, Reißens, Kneifens" bewerten diese Manieren hinlänglich dem Schlage gegenüber.

Die verschiedenen Rasgadomanieren sind im folgenden unter „Legatotechnik" behandelt.

---

[1]) Allzuhäufig sieht und hört man Berufsgitarristen ihre „Zupfgeige" derart bearbeiten, um auf Kosten des Klanges die Tragfähigkeit des Tones zu erhöhen.

[2]) In südlichen Ländern, wo man gern und viel im Freien spielt, trifft man ähnliche Anschlagarten. Die stählernen (statt därmernen) Saiten werden mit den Fingernägeln „gerissen"; meist ist der Daumen mit einem Schlagringe, ähnlich dem für die Zither, ausgestattet.

In neuerer Zeit bedienen sich namhafte Gitarrevirtuosen des Nagelanschlages; derselbe erzeugt den Ton mittels der langgewachsenen, hierzu eigens gepflegten Fingernägel statt der Fingerkuppen; der Klang dieses Anschlages ist gewiß überraschend und wirkt besonders gut im Tremolo, was auf die stark verringerte Berührungsmöglichkeit zwischen Saite und Tonerreger zurückzuführen sein mag. Die übergroße Sorgfalt, mit der solche Fingernägel gezogen und behütet sein wollen, die Gefahr eines Fingernagelbruches, der bis zum völligen Nachwachsen spielunfähig macht, endlich die Tatsache, daß bei gutem Kuppenanschlage und vollkommener Ausbildung der Anschlaghand das Gitarrespiel voll und edel klingt, lassen es ratsam erscheinen, auf den Nagelanschlag zu verzichten; nach Belieben Kuppen- oder Nagelanschlag zu verwenden, ist vom praktischen Standpunkte nicht möglich, da die Fingernägel kurz oder lang gehalten werden; ein Mittelding ist diesem und jenem Anschlage hinderlich.

Von Gitarreinstrumenten, deren Saiten nicht mit den Fingern angeschlagen wurden, wären zu nennen: die Schlag- und Tasten-,[1]) ferner die Streichgitarren.[2])

Die Erlernung eines schönen Anschlages sei das Hauptziel des Gitarristen. Hat man einmal die richtige Handstellung und Schlagbewegung erfaßt, so tut das übrige ein täglich zwangloses Präludieren, um den Fingern allmählich den wohlabgerundeten Anschlag beizubringen. Die Saiten sind den Farben vergleichbar, der Anschlag dem Pinsel des Meisters, welcher der toten Materie Geist und Leben gibt.

---

[1]) Das XVII. Jahrhundert kennt eine Schlaggitarre, chitarra battente, die nur mit dem Plektron gespielt wird; der Boden des Instrumentes ist gerippt, und die Saiten laufen über den Steg zum Saitenhalter am Zargenrande, wo bei der heutigen Gitarre das Knöpfchen sitzt. Dem Anfange des XIX. Jahrhunderts gehört die Tasten-, auch Pianofortegitarre, an, welche die Saiten durch einen Mechanismus (sechs claves, deren Tangenten aus dem länglichen Schalloche schlagen) zum Tönen bringt.

[2]) Die Bogengitarre, etwas größer als die gewöhnliche Gitarre, hat ein mit Bünden versehenes gewölbtes Griffbrett; Decke und Boden sind gleichfalls gewölbt; zwei länglich geschweifte Einschnitte erfüllen den Zweck der Geigen-*f*-Löcher. Johann Georg Stauffer baute 1823 auf Anregung Franz Schuberts eine Bogengitarre und erwarb sich wie sein Zunft- und Zeitgenosse Jakob Ertl Privilegien auf Anfertigung solcher Streichgitarren, die nach den Zeugnissen der damaligen Kunstreferenten einen bezaubert schönen Klang gaben.

# Über Stimmen und Stimmung der Gitarre

Alle Saiteninstrumente, die zur Abgrenzung der Tonhöhen Griffbretter mit Bundeinteilung benützen, werden in der sogenannten gleichschwebenden Temperatur mensuriert. Da nach dem Verhältnisse der Schwingungszahlen einer tönenden Saite ermittelt ist, daß die Ganzstufen einer diatonischen Tonleiter, mithin auch die durch Versetzungszeichen erzielten Halbtöne untereinander nicht genau gleich sind, behilft sich die Griffbrettmensurierung mit der Aufteilung dieser geringfügigen Tonhöhenunterschiede auf die zwölf Halbtöne innerhalb einer Oktave; die geometrische Ausmessung der Bundabstände geschieht also auf Grund des ausgeglichenen arithmetischen Verhältnisses der chromatisch-enharmonischen[1]) Intervalle. Daraus folgt, daß die erste Bedingung für eine möglichst reine Stimmung beim Gitarrespiele eine gut konstruierte Mensur[2]) ist.

Das reine Stimmverhältnis der Gitarre ist aber auch von anderen Umständen abhängig; Saitenlage – der senkrechte Abstand der Saiten von den Bundstäben – und Saitenbeschaffenheit spielen eine wichtige Rolle. Für die erstere ist die Tatsache in Betracht zu ziehen, daß durch den Fingerdruck auf die Bünde die Saiten eine geringe Erhöhung[3]) ihrer Spannung erfahren, für die letztere der Grad der Dicke und Dichte, lauter Faktoren, die von vornherein bei der Griffelbereinteilung nicht ins Kalkül gezogen werden. Versuche, über Schwierigkeiten solcher Art hinwegzukommen, haben zu mancherlei Verbesserungen der Konstruktionsmöglichkeiten bei der Mensurierung geführt, wodurch man der Lösung dieser heiklen Frage zwar näher rückte, aber doch stets mit Voraussetzungen rechnete, welche durch die Praxis zum guten Teile wieder illusorisch gemacht wurden.[4])

---

[1]) Enharmonie ist die mehrfache Benennung oder verschiedene Schreibweise von Tönen, die auf eine gleiche Tonstufe bezogen werden können, z. B. $c^1$, his, $deses^1$: I. Bund der h-Saite.

[2]) Hier sei auf den beachtenswerten Aufsatz des Nürnbergers E. Adriányi verwiesen, betitelt „Über die Einteilung der Bünde bei Gitarren", veröffentlicht im Fachblatte „Der Gitarrefreund", V. 1 ff.

[3]) Die Tonhöhe einer schwingenden Saite hängt ab von ihrer Länge, Spannung, Dicke und Dichte.

[4]) In diese Reihe gehört unter anderem das Ergebnis der Adriányischen Untersuchung, die Teilung des Sattelstäbchens in zwei Teile und Anbringung derselben im gewissen Winkel zu den Saiten, ferner das Wach'sche Griffbrett, das eine separate Mensurierung für jede Saite vorsieht. – Daß man schon vor einem Jahrhundert versuchte, auf empirischem Wege eine temperierte Stimmung durch die Bundeinteilung zu erzielen, zeigt eine Zuschrift des Crefelder H. Scheibler an die „Allgemeine musikalische Zeitung" (Nr. 36 vom 4. Nov. 1816). Scheibler schlägt vor, die Oktav einer Saite durch Verschieben einer Stricknadel zunächst genau zu bestimmen, auf einen schmalen Streifen Pappe die Länge vom gefundenen Punkte bis zum Sattel in zehn Teile und jeden dieser Teile wieder in zwanzig, somit die ganze Länge in zweihundert Teile einzuteilen; dann fällt also die zuerst bestimmte

Am ehesten dürfte es sich empfehlen, das Stegstäbchen in sechs, für jede Saite separat verschiebbaren Teilen herstellen zu lassen, um durch Verschiebungen senkrecht zur Saite jede einzelne in ihrer Oktave genau durch Bunddruck XII abzustimmen.[1]) Gute Griffbrettkonstruktion und vorzügliches Saitenmaterial sind auch da Vorbedingung. Es scheint eben gut, die Saiten nach ihren Fehlern zu „individualisieren", diese empirisch nach Möglichkeit zu beseitigen. Vollkommen rein stimmende Saiten entsprechender, gleichmäßiger Dicke und Geschmeidigkeit zu erhalten, wird wohl ein unerfüllbarer Wunsch bleiben.

Wie die Konstruktion des Griffbrettes auf die Temperierung der durch Bunddruck erzeugten Tonhöhen abzielt, so ist jene auch beim Einstimmen der leeren Saiten zu berücksichtigen. Von vornherein richtig temperiert zu stimmen, ist nur einem sehr feinen musikalischen Ohre nach langer Übung vorbehalten. Die große Mehrheit der Gitarristen wird sich damit begnügen, eine Saite nach einem gegebenen Tone, etwa dem „$a^1$" einer Stimmgabel oder -pfeife, zu stimmen, die anderen fünf nach ihrem Quart- bzw. Terzintervall. Durch nachheriges Prüfen auf den Richtigklang von Akkorden werden die Tonhöhen der einzelnen Saiten für die Temperierung richtiggestellt.

Für den Anfänger ist es am bequemsten, nach einem gutgestimmten Klavier das Einstimmen der leeren Saiten mit den gleichen Tönen des Klavieres vorzunehmen. Zu beachten ist dabei, daß die Gitarre als ein transponierendes Instrument eine Oktav höher notiert, als sie klingt.[2]) Es entsprechen somit den Noten der leeren Gitarresaiten e a $d^1$ $g^1$ $h^1$ $e^2$ die Klaviertasten für E A d g h $e^1$.

Das relativ gute musikalische Gehör, ein solches also, das die Fähigkeit besitzt, die Tonhöhen leicht fanglicher Intervalle wie Einklang, Oktave, Quinte, Quarte, Terz, Sext von einem gegebenen Tone aus, oder mit einem solchen verglichen, einwandfrei festzustellen, stimmt die

Oktav auf den Teilpunkt 200, die anderen elf Bünde gegen den Sattel zu auf die Teilstriche 178, 157, 137, 118, 100, 83, 67, 52, 38, 24, 12. Die Unsicherheit der Bundbestimmung nach der angeratenen Methode ergibt sich aus dem Zahlenverhältnisse und aus der Art der Oktavbestimmung.

[1]) Eine gut präzisierte Verwertung der Adriányischen Erfindung durch k. k. Professor Karl Kunz, Wien. Sehr beachtenswerte neuere Versuche stammen von dem Züricher Meister Julius Huber.

[2]) Der Grund hierfür ist in erleichterter Notations- und Spielweise zu suchen, da sich der Tonumfang der Gitarre, um eine Oktave höher notiert, in einem, nämlich dem Violinschlüssel entsprechenden Notenumfange unterbringen läßt. In der natürlichen Tonhöhe geschrieben, wären zwei Schlüssel nötig, etwa

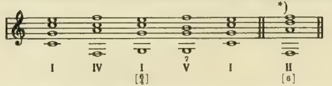
leeren Saiten nach ihrem Intervallcharakter Quart bzw. Terz ein: Die A-Saite stimmt man nach dem a[1] der Stimmgabel oder -pfeife, nämlich in der zweitniederen Oktave dieser, wobei einen Irrtum in der Bestimmung der richtigen Oktave die entsprechende Saitenspannung ausschließt; von der A- wird die d- und g-Saite in der Oberquart der nächsttieferen, die h- in der Oberterz der g- und die e[1]- wieder in der Oberquart der h-Saite eingestimmt, bleibt die E-Saite als Unterquart des zuerst gestimmten A. Durch Kontrolle mittels einiger angeschlagener Akkorde, vielleicht der Kadenz[1]) derjenigen Tonart, in der man gerade zu spielen gedenkt, wird die Tonhöhe der einzelnen Saiten nachgeprüft, richtig gestellt, nämlich temperiert.

Verläßlicher als die Intervallstimmung der Quarten und Terz, oder der Quinten — nach letzteren stimmen die Gitarre vorzugsweise Violinspieler — ist die nach Oktaven (da die temperierte Stimmung sich innerhalb der reingestimmten Oktaven bewegt). Die Nachprüfung durch Akkordierung wird, wenn sie auch nicht überflüssig ist, weniger zu Korrekturen Anlaß geben Beim Einstimmen nach Oktaven wird zunächst die A-Saite nach einem richtigen a fixiert, — manche Musiker haben ein derart verläßliches Ohr, daß sie die A-Saite ohne vergleichende Tonhöhe stimmen (absolutes musikalisches Gehör) — nach dem A wird das a auf dem II. Bund der g-Saite, nach dem H im II. Bund der A-Saite das Darm-h, nach dem d[1] im III. Bund der h-Saite die d-Saite, nach dem e im II. Bund der d-Saite die Darm-e[1] und übersponnene E-Saite gestimmt.

Einer mehr mechanischen Stimmweise, der im Einklange, sei hier für diejenigen Raum gegeben, deren Gehör in Hinsicht der vorbesprochenen Intervallabschätzung ungenau ist: Nachdem die A-Saite eingestimmt ist, drückt man diese mit einem Finger im V. Bunde nieder, erhält so die Note d, nach der die d-Saite gestimmt wird: die vierte[2]) Saite g wird

---

[1]) Kadenzen im melodischen Sinne sind Passagen, Läufe usw. als ausfüllende Verzierungen, in exakten Notenwerten ohne Takteinteilung geschrieben; Kadenz im harmonischen Sinne ist die Schlußwendung der Akkorde zu ihrem Ruhepunkte, dem Tonartdreiklange (der I. Stufe). Als Nachprüfung der Stimmung schlage man etwa die einfache Kadenz, die Auflösung des Hauptseptimenakkordes in den Grundakkord, erweitert durch die Einschiebung der Unterdominante und des Quartsextakkordes der I. Stufe vor dem Dominantseptakkorde, an, z. B.:




*) statt der Unterdominante (IV) spielt man auch den Sextakkord der zweiten Stufe $\overset{\text{II}}{(6)}$.

[2]) In den meisten Schulen und im geschäftlichen Verkehr (Saitenhandel) wird die hohe e- als erste Saite bezeichnet, die h- als zweite usf. bis zur tiefen E- als sechster Saite. Die Verschiedenheit in der Zählweise der Saiten reicht bis auf die Zeit der Linientabulaturen (Notation in Ziffern- oder Buchstabenschrift auf einem Liniensystem) zurück, wo die unterste oder die oberste Linie die tiefste Saite darstellte. Zweckentsprechend und richtig zählt man von der Tiefe beginnend zur Höhe.

nach dem V. Bunde der d=Saite, die fünfte h= nach dem IV. Bunde der g=Saite, die sechste e¹= nach dem V. Bunde der h=Saite gestimmt: bleibt noch die erste Saite E, die in ihrem V. Bunde mit der A=Saite im Einklange gebracht wird. Die Nachkontrolle durch Akkordieren wird für diese Stimmart schärfer einsetzen müssen, und sie gelingt auch dort, wo das genaue Differenzieren von Tonhöhen nicht zu den stärksten Seiten zählt, weil Höhenunterschiede ganz geringer Grade in den einfachen Harmonien der Dreiklänge nach der Natur der Sache rascher und sicherer zum Bewußtsein kommen, als dies bei sonstiger vergleichender Tonbestimmung der Fall ist.

Bisweilen treten zu den sechs Griffbrettsaiten zwei bis elf Baßchorden. Zwei, drei und vier werden freischwebend an dem linksseitig verbreiterten Wirbelkasten angebracht, fünf und mehr benötigen einen zweiten Hals, dessen Kopf mit dem des Griffbretthalses aus einem Stücke ist. Der musikalische Wert der Baßgitarren, die, etwas größer als die Primgitarren, eine Mensurlänge von 62 bis 64,5 cm aufweisen, sei hier nicht näher untersucht; festgestellt sei jedoch, daß die Meister des Gitarrespieles der älteren und neueren Schule die sechssaitige Gitarre als solistisches Instrument bevorzugen. Die Baßgitarren dienen denn auch gewöhnlich der Lied= und Instrumentenbegleitung, und ist hiebei das unverhältnismäßige Hervortönen der Bässe fast charakterisierend.

Eingestimmt werden die Baßchorden nach den auf dem Griffbrette aufgesuchten gleichen Tönen der nächsthöheren Oktave. Zwei, drei und vier Baßsaiten stimmt man nach Bedarf für die Tonart ein, die jeweils gespielt wird, fünf und sechs diatonisch, sieben und darüber chromatisch von der E=Saite abwärts. Eine spezielle Abart der Baßgitarre ist die Wiener Schrammelgitarre mit sieben Kontrabaßsaiten der Stimmung $A^1, B^1, H^1$, C, Cis, D, Dis.

Der Zusammenschluß von Gitarristen zum Zwecke gemeinsamer Chorübungen hat Versuche gezeitigt, Gitarren verschiedener Dimension und Stimmung zur Vergrößerung des Gesamttonumfanges und zur Belebung des Klangkolorites für das Zusammenspiel heranzuziehen.[1]) So stehen gegenwärtig neben der Prim= die Terz=, Quart=, Quint=Gitarre, der sogenannte Quintbaß und die Baßgitarre in Verwendung. Da das Gitarreensemblespiel jetzt noch im Anfang seiner Entwicklung steht, kann die bis nun gesammelte Erfahrung noch kein sicherer Ratgeber sein, welche Besetzung im Chorspiel die geeignetste ist.

---

[1]) Auf Anregung und unter Leitung des Münchener Heinrich Albert entstand ein Gitarrequartett, das zwei Terzgitarren, eine Primgitarre und eine Quintbassogitarre (Erfinder Dr. Rensch) spielt und nach maßgebenden Konzertreferaten erfreuliche Erfolge aufweist. — Der bekannte und geschätzte Fachkomponist Heinrich Scherrer schrieb Quartette für eine Terz=, zwei Prim= und eine Baßgitarre, eine Besetzung, die aus praktischen Gründen in den Gitarrechören leichter Eingang finden wird. — Zwei Quart=, eine Terz= und eine Primgitarre verwendet der russische Gitarrevirtuos und Komponist A. P. Solowjew in seinen Quartettarrangements. — Eine historische Quartettbesetzung (16. Jahrhundert) nennt die Bandurria (Mandoline), Gitarre, Distant (kleine) und Vihuela (große Laute). (Morphi.)

**Die Primgitarre,**
unsere jetzt gebräuchliche sechssaitige Gitarre mit einer schwingenden Saitenlänge von zirka 61 cm und der besprochenen Stimmung: E A d g h $e^1$ hat wie die Laute mancherlei Wechsel in Besaitung und Stimmung erfahren.

Im allgemeinen wird sich sagen lassen, daß die Gitarre, ähnlich wie die Laute, in zweierlei Hauptstimmung (in A-Stimmung, beziehungsweise in der tieferen G-Stimmung) auftritt, neben denen zu verschiedenen Zeiten mehr oder minder vereinzelt andere Stimmungen bestanden. In dieser Beziehung wird also eine gewisse Vorsicht am Platze sein, schon aus dem Grunde, weil das musikhistorische Material noch lange nicht so aufgearbeitet ist, um zu einem abschließenden Urteil zu berechtigen. (Vgl.: Dr. Adolf Koczirz, „Bemerkungen zur Gitarristik", Zeitschrift der internat. Musikges. 1905/06). Virdung (1511) bringt beispielsweise die Quintern als eine kleiner dimensionierte Laute mit fünf Saiten. Im „Syntagma musicum" 1618 nennt Mich. Prätorius die Quinterna oder Chiterna ein Instrument „mit vier Chören, welches gleich wie die allerälteste erste Lauten gestimpt werden. Hat aber keinen runden Bauch, sondern ist fast wie ein Bandoer ganz glatt, kaum zween oder drey Finger hoch. Etliche haben fünf Chorsaiten . . ." Der gelehrte Franziskanermönch Padre Bermudo gibt in seinem „Declaracion de instrumentos" (1549) die Stimmung der Gitarren von vier Saiten und zehn Bünden mit F c e a (ältere Stimmung) und G c e a (neuere Stimmung), die der fünfsaitigen mit c g $c^1$ $e^1$ $g^1$ an. An gleicher Stelle geschieht einer Abart der viersaitigen Gitarre, der guitarra de Mercurio, Erwähnung, gestimmt in c f g $c^1$ mit der Variante c e g $c^1$. Die Anbringung der fünften Saite wird dem spanischen Dichter und Tonkünstler Vicente Espinel, um 1551 geboren, zugeschrieben. Bei Ruiz de Ribayáz, Mitte des XVII. Jahrhunderts, ist die Stimmung mit A d g h $e^1$ vorgeschrieben; daneben gibt es aber andere Spanier, welche die G-Stimmung verlangen. Über Italien gelangt die fünfsaitige Gitarre mit der von den Italienern bevorzugten A-Stimmung zu Ende des XVIII. Jahrhunderts nach Deutschland, wo der Weimarische Hofinstrumentenmacher Jakob August Otto auf Anregung des Dresdner Kapellmeisters Naumann eine sechste, die übersponnene E-Saite, hinzufügte. Ein übriges tat der russische Reformator auf gitarristischem Gebiete, Andreas O. Sichra (1772—1861), der dem Instrumente eine siebente Griffbrettsaite und die Stimmung des G-dur-Dreiklangs: D G H d g h $d^1$ [1]) gab. Eine von unserer sechssaitigen Gitarre abweichende Stimmung weist die neuere spanische Gitarre auf: E H e gis h $e^1$.

---

[1]) Das Spiel der siebensaitigen Gitarre, für die A. Sichra eine Schule herausgab, ist gegenwärtig in Rußland ziemlich verbreitet; daneben wird auch das der sechssaitigen mit deutscher Stimmung gepflegt. Als der Vorläufer der russischen gilt die polnische Gitarre mit eigener Stimmung. Sie soll bereits zu Anfang des XVII. Jahrhunderts zu den verbreitetsten Handinstrumenten in Polen gezählt haben. Der polnischen Schule entstammt auch der genannte A. O. Sichra.

## Die Terzgitarre,

auch als Dreiviertel-Gitarre bezeichnet, ist im Baue der Primgitarre gleich, nur kleiner dimensioniert, mit einer schwingenden Saitenlänge von etwas über 55 cm und der Stimmung: G c f b d¹ g¹. Die Einführung der Terzgitarre ist das Verdienst Giulianis.[1]) Die damals neue Form fand bei den zahlreichen Gitarrespielern dieser Zeit gute Aufnahme und rasche Verbreitung, Giuliani selbst schrieb auf Veranlassung seiner Verleger Kompositionen für Prim- und Terzgitarre.

## Die Quartgitarre,

auch Halbe Gitarre, ist eine weitere Verkleinerung der Primgitarre, eine Quart höher gestimmt als diese: A d g c¹ e¹ a¹ und besitzt eine schwingende Saitenlänge von zirka 50 cm. Die Quartgitarre ist eine jüngere Erfindung des Dresdner Gitarristen und Literaten A. Schneider, der in seinem Buche „Akustik und Harmonie übertragen auf das praktische Gebiet" eine ausführliche Beschreibung des Instrumentes gibt. Kompositionen für Quart- und Primgitarre[2]) schrieb Adam Darr (1811–1866), für Terz-, Quart- und Primgitarre der bereits genannte A. Schneider, der auch hübsche praktische Erfolge mit einer derartigen Ensemblebesetzung erzielt haben soll.

## Die Quintgitarre,

die weitestgehende Verkürzung der Primgitarre in der Stimmung: H e a d¹ fis¹ h¹ dürfte weder musikalisch noch instrumental eine Bedeutung haben. Ernste Versuche, diese Gitarreminiaturform in Chören zu verwenden, liegen zur Stunde noch nicht vor.

## Die Quintbassogitarre

ist eine größer dimensionierte Form der Primgitarre in der Stimmung der Unterquinte zu dieser letztgenannten. Die erste Quintbassogitarre stammt aus der Werkstätte des Instrumentenbauers F. Halbmaier für das Münchener Gitarrequartett. Ihre Verbreitung ist zurzeit noch spärlich. Stimmung: A¹ D G c e a.

## Chitarrone

ist das große Baßinstrument in der Form der Achtergitarre, als Ensembleinstrument mehr in Mandolinenorchestern als für Gitarrechöre verwendet. Die Saiten der Stimmung G¹ D A e werden mittels eines Plektrons geschlagen.

---

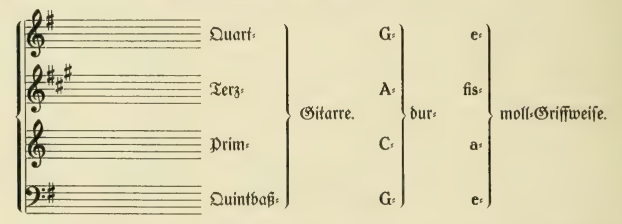
[1]) Die Idee, Prim- und Terzinstrumente im Zusammenspiele zu verwenden, ist allerdings schon viel früher verwirklicht worden. Der spanische Lautenmeister Anriquez de Valdersbano zum Beispiel schrieb um die Mitte des XVI. Jahrhunderts Duette für Baßlaute der Stimmung A d g h e¹ a¹ und Diskantlaute in der Terzstimmung c f b d¹ g¹ c². (Morphi.)

[2]) Dort, sowie auch an anderen Stellen finden sich für Prim-, Terz-, Quartgitarren die Bezeichnungen C-, Es-, B-Gitarren, was oft Anlaß zu Mißdeutungen gibt.

Der verwendbare Tonumfang der Ensemblegitarren stellt sich folgendermaßen dar (wobei für Prim-, Terz- und Quartgitarre die Oktavtransposition, für die Quintbassogitarre die wirkliche Tonhöhe notiert ist).




Da der e-moll-Stimmung der Prim-, die g-moll der Terz- und die a-moll der Quart- und Quintbassogitarre entspricht, so spielt im Chor die Terzgitarre die Unterterztonart, die Quart- und Quintbassogitarre die Unterquarttonart der Primgitarre, z. B.

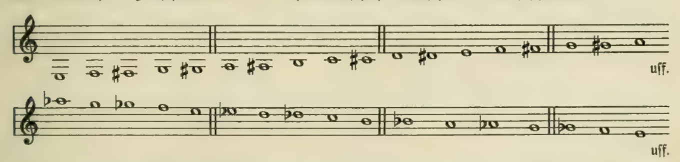



Soweit über Stimmen und Stimmung des Instrumentes. Jeder Gitarrespieler sollte die Fertigkeit üben, sein Instrument selbst rasch und richtig nach dem Gehör einzustimmen. Es macht einen recht netten Eindruck, wenn der Spieler in der Lage ist, mit einigen geschickten Griffen seine Gitarre in tadellose Stimmung zu bringen.

# Fingersatz, Lage und Handhaltung

Ist die richtige Art des Anschlages erfaßt, so versuche man nach den späteren Angaben über Wechselschlag denselben in seinen möglichen Variationen auf den leeren Saiten, dann erst gehe man an das Aufsuchen der Töne auf dem Griffbrette etwa in folgender Weise: Es werden zunächst die Töne der Normaltonleiter, soweit sie auf jeder Saite mit dem 1., 2., 3. und 4. Finger im I., II., III. und IV. Bund bei ruhiger linker Handstellung zu finden sind, aufgesucht. Die bunddrückenden Finger, die in allen Gliedern im Sinne der natürlichen Krümmung abgebogen sind, setzen sich mit der Kuppe spitz und energisch unterhalb[1]) des tonbildenden Bundes so auf, daß das Endglied des Druckfingers senkrecht auf dem Griffbrette zu stehen kommt. Die einmal aufgesetzten Finger bleiben insolange ruhig auf ihrem Bunde liegen, als sie nicht für einen nächsten Fingersatz benötigt werden, oder aber, als es ein disharmonisches Zusammenklingen mit einem nachangeschlagenen Tone nicht ratsam erscheinen läßt, die Saite durch Abheben des Druckfingers abklingen zu lassen, wie dies in der C-dur Tonreihe zwischen G und A, c und d usw. der Fall ist. Das unrichtige und unzeitgemäße Abheben der Bundfinger ist eine Gepflogenheit, der keinerlei, oder doch zu wenig nachteilige Bedeutung beigemessen wird, und doch geht dadurch im Verlaufe einer Etüde zum Exempel eine stattliche Summe unnütz aufgewendeter Kraft und Bewegung verloren, abgesehen davon, daß an Stelle einer ruhigen Handhaltung und zielbewußten Fingerbewegung die zappelnde, nervöse Hast tritt, und durch vorzeitiges Abklingen der Saiten das Spiel abgerissen wird.

Kennt man die Normaltöne des Griffbrettes in der I. Position, so lassen sich auf den bis nun unbenützten Zwischenbünden die enharmonisch-chromatischen Noten feststellen.




Mit dieser Kenntnis des Tonumfanges von E–gis ausgestattet, versuche man nun, melodische Tonreihen, etwa aus Liederbüchern, abzuspielen und gehe auch auf solche mit mehr Versetzungszeichen los, um gleich vom Anfange an die oft lange anhaftende Scheu vor ♯ und ♭ in größerer Anzahl abzulegen. Dazwischen mache man stumme Übungen (ohne Anschlag)

---

[1]) Die Begriffe „oben, unten" werden in bezug auf Griffbrett und Position häufig verwechselt. „Oben" deckt sich mit der Bezeichnung: der Höhe (dem Steg) zu, „unten" der Tiefe (dem Sattel) zu.

und Klopfbewegungen, wodurch die Finger sehr gekräftigt werden und die selbständige Bewegung erlernen: die Greiffinger 1 bis 4 werden auf die ersten vier Griffelder knapp unterhalb der Bundstäbchen im festen Drucke aufgesetzt. Dann hebt man die Finger ab, um sie von neuem ihre Griffe aufsuchen zu lassen. Dieses Abheben und Wiederaufsetzen wird solange fortgesetzt, bis die Finger der Spreizbewegung willig folgen. Die Klopfübungen bestehen darin, daß die vier Finger fest in ihren Bünden fixiert werden. Das Abheben und Aufsetzen versucht nun jeder Finger einzeln, während die drei unbeteiligten im energischen Drucke ihre Stellung beibehalten. Stummes Üben und Klopfbewegungen sind für das spätere Studium der Akkordtypen sowie für das Spiel der Terzen-, Sexten-, Oktaven- und Dezimenfolgen sehr vorteilhaft (Fixierübungen).

Erst wenn die Finger sofort dem Willen zu folgen imstande sind und die Kenntnis des Griffbrettes eine so vollkommene ist, daß der Greiffinger schon im Augenblicke der Notenablesung bereit ist, seinen Platz einzunehmen, ohne die anfängliche Umständlichkeit, das Bild der Note in den Namen und diesen wieder auf Saite und Bund zu projizieren, kommt das Studium von Akkorden und Harmonieverbindungen an die Reihe. Der Schwerpunkt dieses Studiums liegt darin, daß man sich von der Zweckmäßigkeit jedes einzelnen Fingersatzes Rechenschaft gibt. Ein mechanisches Üben, dessen Basis die oftmalige Wiederholung einer technischen Arbeit ohne geistige Mitwirkung ist, kann nie zu einer gediegenen Fingersatzführung hinleiten. Gleichwie die Harmonie nicht aus nebeneinandergestellten Akkorden besteht, sondern eine innere Verbindung hat, deren Entwicklung in strengen Regeln begründet sein muß, so ist auch das Spiel der Gitarre nicht eine Aneinanderreihung von Griffen und Fingersätzen, sondern eine zweckmäßig verbundene Folge von Bewegungen, deren Richtigkeit der fortwährenden Kontrolle des Spielers untersteht.

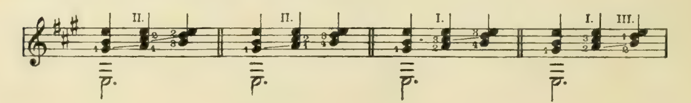
Eine gediegene Fingersatzführung wird in der Hauptsache erreicht durch:

a) vorbereitendes Aufsetzen eines Fingers oder mehrerer in Voraussicht von Folgenoten, wenn die Zweckmäßigkeit es erheischt;

b) Liegenlassen eines Fingers oder mehrerer bei gleichbleibenden Folgenoten;

c) Vermittelung von Stütz- oder Gleitfingern für Folgenoten beim Lagenwechsel.

Die richtige Lösung der Fingersatzfrage ist gewöhnlich eindeutig, muß es aber nicht sein. Folgendes einfache Exempel wird dies klarlegen:



Allerdings wird auch da die Wahl eines aus diesen vier an sich korrekten Fingersätzen von dem Folgeakkord abhängen.

Aus diesem anfänglich etwas langwierigen Durchdenken der Fingersatzverbindung entwickelt sich die Reife eines glatten Spieles um so eher, je sorgfältiger die Grundprinzipien der ökonomischen und richtigen Fingerbewegung studiert werden.

Wenn die linke Hand bemüßigt ist, Töne zu greifen, die höher liegen als der vierte Bund, so wird es notwendig, die Handstellung zu verändern; diese Veränderung heißt Wechsel der Lage oder Position; sie geschieht nicht wahl- und regellos, sondern wiederum nach dem Gesichtspunkte einer vorteilhaften Fingersatzführung.

Das Lagenspiel erheischt fürs erste eine genaue Kenntnis des Griffbrettes vom V. Bunde nach aufwärts. Wie in der I. Position werden auch in den höheren Lagen zunächst die Normaltöne aufgesucht und gemerkt, etwa bis zur Oktave jeder einzelnen Saite im XII. Bunde, dann erst die durch Versetzungszeichen abgeleiteten Töne. Bestimmt und gezählt werden die Lagen nach den Bünden, auf welchen jeweilig der Zeigefinger im korrekten Satze zu liegen kommt. Hiernach umfaßt die II. Position die Töne aller Saiten vom II. bis V. Bunde inklusive, die III. jene vom III. bis VI. Bunde usf. Abweichend von dieser chromatischen Zählweise der Lagen, die in der Fingersatzbezeichnung der gesamten Gitarreliteratur konform durchgeführt erscheint, gibt es einzelne Versuche, die Positionen diatonisch, wie etwa bei der Violine zu bezeichnen. So sympathisch diese zweifelsohne musikalischere Lagenbestimmung ist, so muß davon aus praktischen Gründen in Hinsicht des besseren spieltechnischen Überblickes Abstand genommen werden, zumal es sich bei unserem Instrumente nicht um Ton-, sondern auch um Akkordbestimmung handelt, die den Fingersatz naturgemäß kompliziert macht.

Besondere Umsicht und Übung erfordert der Lagenwechsel, der Übergang von einer Lage in die andere. In den überwiegenden Fällen läßt sich dieser mittels eines Gleitfingers vollziehen, wobei die Gleitsaite einer Radschiene vergleichbar ist, der Gleitfinger dem sicher darauf hinrollenden Rade. Ist ein unvermittelter Sprung in eine weiter entfernte Lage auszuführen, so ist das Auge kontrollierend zu Rate zu ziehen, um den Sprung sicher durchzuführen. Beim längeren Verweilen in einer Lage sollte der Zeigefinger als Positionsorientierung möglichst auf seinem Bunde fixiert bleiben. Über den gleitenden und sprunghaften Lagenwechsel finden sich in der Folge unter „Skalen" praktische Winke.

Wie die linke Hand ihre Stellung im Positionswechsel ändert, so ist auch die rechte im Spiele genötigt, ihre Lage dem jeweiligen Anschlage auf verschiedenen Saiten anzupassen; die Lagenveränderung der Anschlaghand bezeichnet man als Handhaltung. Dieser Begriff wird vorläufig noch nicht bestimmt gedeutet, wiewohl er aus der Praxis heraus eindeutig zu entwickeln wäre. Man spricht von Akkorden der ersten, zweiten, auch dritten Hand-

haltung, je nachdem die e-Saite im Anschlage inbegriffen, oder ausgeschaltet, oder aber der Akkord ohne e- und h-Saite zu schlagen ist, z. B.: 1. 2. 3. Hdhltg.

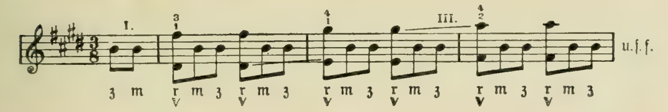
Nun hat aber der Zeigefinger, dessen Anschlag auf verschiedenen Saiten die Handhaltung bestimmt, nicht nur g-, d- und A-Saite anzuschlagen, sondern, wie aus der späteren Abhandlung über Wechselschlag zu ersehen ist, möglichst auf allen Saiten tätig zu sein; und da die musikalische Praxis stets von der Tiefe zur Höhe zählt, so wäre die I. Handhaltung durch den Anschlag des Zeigefingers auf der E-, die II. auf der A- usf. bis zur VI. auf der e-Saite zu bestimmen. Hiernach käme im obigen Beispiel die dort benannte I. Handhaltung gleich der IV., die II. gleich der III., und die III. gleich der II., was vielleicht ungewohnt, aber entschieden richtiger ist. Da sich, bei Akkorden wenigstens, die Handhaltung von selbst richtig einstellt, also nicht erst zu bestimmen ist, so scheint dieses Kapitel zu wenig wichtig, um eine besondere Lanze für die Abänderung der Zählweise einzulegen.

# Wechselschlag und Skalen

Den Daumen benützt man zum Anschlage auf den übersponnenen Saiten, den Zeigefinger für die g-, den Mittelfinger für die h- und den Ringfinger für die e-Saite, so ungefähr weisen die meisten Lehrwerke den Anschlagfingern die Plätze an, um auf die ersten Akkorde vorzubereiten.

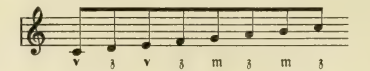
Wie es mir geeigneter erscheint, mit Tonreihen statt Akkordfolgen den praktischen Unterricht zu beginnen, so möchte ich der Erlernung des Wechselschlages gleich im Anfange das Wort reden, auf daß die Anschlaghand sich zurechtfinden lerne, bald selbständig werde, nicht aber ängstlich an einzelnen Saiten hafte.

Skalen und skalenartige Notenfigurationen spielt man auf allen Saiten im Wechselschlage; auf den Tenorsaiten wird auch sonst jede praktische Möglichkeit für den Fingerwechsel der Rechten ausgenützt, um dem Spiele eine fließende, hübsch abgerundete Charakteristik zu geben. Man vergleiche folgende Interpretation des Anschlages einer Stelle aus Fernando Carulli (1770—1841).




Die Zweckdienlichkeit des Wechselschlages ist von den Gitarre-Pädagogen wohl ausnahmslos anerkannt, die Art der Ausführung weist Verschiedenheiten auf. Es finden sich Anleitungen, den Wechselschlag mit zwei, drei und vier Fingern einschließlich des Daumens auszuführen; auch schaltet man die übersponnenen Saiten vom Wechselschlage vielfach ganz aus und führt als Grund hierfür an, daß der Daumen, der als alleiniger Anschlagfinger für die Baßsaiten in Betracht komme, vor den andern Fingern physiologisch befähigt sei, eine erhöhte Anschlagkraft und -schnelligkeit zu erzielen, was den Wechselschlag auf den übersponnenen Saiten nicht zur Notwendigkeit mache, ferner, daß der abwechselnde Anschlag von Daumen und Zeigefinger eine Verschiedenheit der Tonqualität erzeuge. Beide Einwendungen haben wohl gewisse Richtigkeit, aber: einmal, könnte man auch den Zeige- oder Mittelfinger durch Training dahin bringen, daß sie ohne Wechselschlag die für Skalen und Läufe erforderliche Anschlaggeschwindigkeit erreichen — und es gibt Gitarristen guten Namens, bei denen dies der Fall ist —; was zum zweiten die Differenzierung in der Tonqualität anlangt, kann man die rhythmische Akzentuierung zum Ausgleiche, insoweit sich ein solcher durch Üben eines gleichwertigen Anschlages nicht erzielen ließe, in der Weise heranziehen, daß die Noten

der besseren Taktteile mit dem Daumen, die der schlechteren mit dem Zeigefinger geschlagen werden, wie beispielsweise in folgender C-dur-Skala, in der auch der Fingersatz der Rechten beim Wechsel von der d- zur g- und h-Saite zu beachten ist.




Die Zweckmäßigkeit des Wechselschlages über alle Saiten liegt, da bei den Anschlagfingern Ruhe und Bewegung wechseln, im Gesetze der Erholung, Kräftezunahme, somit größerer Leichtigkeit im Schnellspielen.

Zeige- und Mittelfinger sind dem Ringfinger an Gelenkigkeit überlegen; dies ist der Grund, weshalb Virtuosen der älteren Schule (hauptsächlich Fernando Sor, 1780—1839) den dritten Finger vom Wechselschlage ausschalteten. Die neuere Methode berücksichtigt die Ausbildung des Ringfingers im allgemeinen mehr, manche Schulen verlangen den Wechselschlag mit Daumen und den drei ersten Fingern. Für Skalen und skalenartige Notenfolgen reicht der Wechselschlag ohne Ringfinger aus, doch ist es sehr ratsam, diesen durch Üben einschlägiger Etüden[1]) bald zu schulen, da die Kunst des Gitarrespieles vor allem in einer vollkommen ausgebildeten Anschlaghand liegt, ferner Arpeggien und Tremolo den Vierfinger-Wechselschlag erheischen.

Um den einzelnen Anschlagfingern Kraft und Gelenkigkeit, besonders aber Selbständigkeit anzuerziehen, empfiehlt es sich, Arpeggien übungshalber in der Weise zu spielen, daß einzelne Noten durch stark akzentuierten Anschlag der verschiedenen Finger hervorgehoben werden.



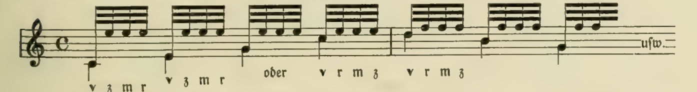

Das Tremolo[2]) zählt zu den ausfüllenden Verzierungen und setzt eine hochentwickelte Anschlagtechnik voraus. Die ersten drei Finger schlagen die gleiche Note im rapiden Wechsel-

---

[1]) Als solche kommen in Betracht: Carcassi, „Six caprices“ (Verlag Schotts Söhne), ferner Etüden aus Giuliani, op. 46, 48 und 83. Diese Übungen sollten im langsamen Zeitmaße mit kräftigem Anschlage insolange gespielt werden, bis alle Finger sich an einen sicheren und äquaten Anschlag gewöhnt haben; dann erst werde das Tempo allmählich „etwa unter Kontrolle eines Metronoms“ gesteigert, die Anschlagstärke verringert. Eine besonders instruktive Anleitung zur Ausbildung der Rechten für alle Arten des Wechselschlages sind die 120 Etüden in Giulianis „Studio per la chitarra“, Verlag Weinberger, Wien.

[2]) Eine hübsche Verwertung des Tremolo findet sich in der dritten Variation „Feste Lariane“ in der Mozzanischen Bearbeitung. (Verlag Monzino, Mailand.)

schlage, wobei Zeige- oder Ringfinger den Anfang machen. Sollte der Ringfinger aus irgendwelcher physiologischen Ursache — oft ist er unverhältnismäßig kürzer als der Mittelfinger — für den Tremoloschlag ungeeignet sein, so läßt sich zur Not auch der Zweifingerwechsel verwenden, im folgenden Beispiele in der Reihenfolge v z m z, v z m z usf.




Welche Finger für den jeweiligen Wechselschlag überhaupt in Betracht kommen, bleibt dem Spieler überlassen, vorausgesetzt, daß er die Grundzüge durch gewissenhaftes Üben aufgenommen hat. Ganz im allgemeinen: Auf den übersponnenen Saiten wird man Daumen und Zeigefinger bevorzugen, auf den Tenorsaiten Zeige- und Mittelfinger unter tunlicher Heranziehung des Ringfingers. Hinsichtlich der Reihenfolge der Finger besonders bei Saitenwechsel wäre auch der natürliche Bau der Hand in Betracht zu ziehen; es empfiehlt sich, eher Korrekturen in der Reihenfolge der Anschlagfinger vorzunehmen, als daß diese dem Baue der Hand zuwiderlaufende Stellungen einnehmen. Übrigens geht eine gut geschulte Anschlaghand von selbst den richtigen Weg und negiert mit Recht starre Regeln.

Zur Ausbildung des Wechselschlages werden vorzugsweise Skalenübungen — ein in der Gitarristik leider viel vernachlässigtes Kapitel — heranzuziehen sein. In Anbetracht des Umstandes, daß auf Saiteninstrumenten, deren Töne zugleich gebildet und erzeugt werden müssen, gerade die flüssige Ausführung von Skalen schwieriger ist, als beispielsweise auf Tasteninstrumenten, wo die Töne für den Anschlag bereitliegen, sei diesem Abschnitte ein breiterer Raum zugedacht.

## Skalen.

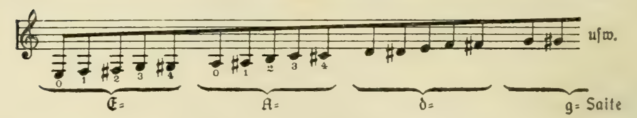
Gründliches Studium und eifriges Üben von Skalen sind für jegliches Instrument, auf dem man technische Fertigkeit erstrebt, unerläßlich. Auf der Gitarre spiele man Skalenübungen, soweit sie sich in die erste Position unterbringen lassen, möglichst bald, dehne sie nach der Einführung in das Lagenspiel bis auf drei Oktaven aus und widme hierbei dem Wechselschlage, Fingersatze und Lagenwechsel gute Aufmerksamkeit.

Die Skalen scheiden sich in chromatische und diatonische, diese in Dur und Moll, letztere werden im harmonischen oder melodischen Sinne gebraucht.

### Chromatische Tonleiter.

Die chromatische Tonleiter durchläuft in direkter Aufeinanderfolge die zwölf Halbtöne zwischen einer Tonstufe und ihrer Oktave, führt im Aufsteigen erhöhte, im Absteigen erniedrigte Leittöne zwischen den diatonischen Stufen ein.

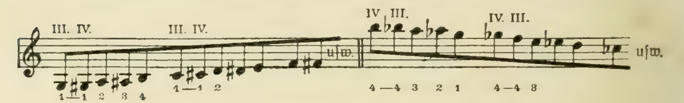
1. Chromatische Skalenübung mit Benützung der leeren Saiten in der ersten Lage:




Der Wechselschlag geschieht auf der E-A-d-Saite mit Daumen und Zeigefinger, auf den Darmsaiten mit Zeige- und Mittelfinger. Übungshalber versuche man den Wechselschlag mit m und z über alle Saiten oder mit v z m, usw. Was den Fingersatz anlangt, so ist derselbe nach obiger Bezifferung klar, die Finger, die der Reihe nach 1 bis 4 aufgesetzt werden, lösen sich insolange nicht von ihren Bünden, bis die jeweilig nächste Saite angeschlagen wird. Absteigend sollten die vier Finger vorbereitend gesetzt sein, und nacheinander in der Reihenfolge 4 bis 1 für den jeweilig nächsten Anschlag im Momente desselben abgehoben werden. Geht man auf die nächst niedere Saite über, wiederholt sich der Vorgang: vorbereitendes Aufsetzen aller vier Finger gleichzeitig, Abheben derselben nacheinander vom vierten zum ersten:

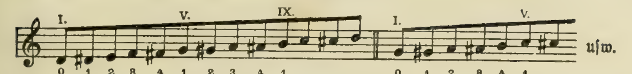



2. Chromatische Skalenübungen ohne Benützung der leeren Saiten in beliebiger Lage, z. B.:

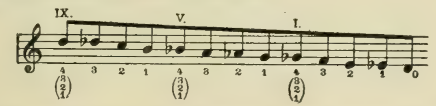



Im aufsteigenden Sinne wird der Zeigefinger auf zwei Bünden benützt, da das Intervall zweier Saiten (reine Quart) fünf Halbtöne beträgt, dem gegenüber nur vier Bundfinger stehen; absteigend besorgt diesen Ausgleich der kleine Finger. Es wird also aufsteigend in obigem Beispiele auf jeder Saite mit der III. Lage begonnen und in der IV. fortgesetzt, absteigend mit der IV. begonnen und in der III. fortgesetzt. Eine Ausnahme hiervon bildet die Chromatik von der g- zur h-Saite und umgekehrt wegen des großen Terzintervallcharakters (vier Halbtöne). Auf der g-Saite wird also im obenstehenden Beispiele nur die III. Position anzuwenden sein.

3. Die chromatische Skala auf einer Saite, z. B.:




Aufsteigend, beispielsweise d-Saite (Wechselschlag v z, v z) und g-Saite (Wechselschlag m z, m z): die Finger 1 bis 4 der I. Position werden der Reihe nach abgespielt und bleiben auf ihren Bünden fixiert; beim Übergang in die V. Lage schleift der Zeigefinger, ohne sich von der Saite abzuheben, auf Bund V, die Finger 2 bis 4 werden von der schwingenden Saite abgehoben, so daß das tatsächliche Schleifen des Zeigefingers dem Ohre unbemerkt bleibt (stummes Schleifen, vide Legatotechnik: Portamento); das Abheben der Finger geschieht erst, wenn sich der Zeigefinger bereits in Bewegung gesetzt hat. In der V. Lage werden die Bundfinger 1 bis 4 ebenso abgespielt wie in der I., der Übergang in die IX. Lage ist analog dem früheren Positionswechsel in peinlich genauer Durchführung. Jeder Lagenwechsel ist glatt und ohne rhythmische Störung durchzuführen.




Absteigend, Beispiel d-Saite: die vier Bundfinger sind vorbereitend gesetzt, werden der Reihe nach bis zum Zeigefinger abgespielt; derselbe bleibt fixiert, schleift bis zu seinem nächsten lagebestimmenden Orte, dem fünften Bunde, hierauf nehmen die Finger 4 bis 2 vorbereitend ihre Bünde ein, und dann erst wird mit dem Abspielen bis zum Zeigefinger begonnen, der seinerseits wieder den Lagenwechsel ohne Abheben von der Saite, glatt und rhythmisch genau, in die erste Position vollzieht.

## Durtonleitern.

Die sieben Stufen der Durtonleiter setzen sich aus den Tönen eines Durdreiklanges mit denen der Dominante und Unterdominante[1]) (des Dreiklanggrundtones) mit dem Halbtonschritte von der 3. zur 4. und von der 7. zur 8. Stufe zusammen, z. B.:

f a c e g h d – c d e f g a h c[1].

[1]) Dominante bedeutet sowohl den Ton der fünften Stufe einer diatonischen (Dur- oder Moll-)Tonleiter, als auch den Dreiklang auf demselben, Unterdominante den fünften Ton vom Grundtone abwärts oder den Dreiklang darauf. Die Unterdominante als fünfter Ton nach abwärts kommt gleich der vierten Stufe nach aufwärts:

f g a h c d e f[1].
←——→×←——→
5. 4.

Für die Durtonleiterübungen im Umfange von zwei Oktaven folgen (ebenso für Molltonleitern) eigene Typtabellen, ähnlich wie für die Dreiklänge; als Illustration für den Lagenwechsel seien hier die Durskalen bis zu drei Oktaven im einzelnen behandelt.




Einmaliger Lagenwechsel auf der e-Saite von der I. in die V. Lage genau nach dem Vorgange, wie er bei der chromatischen Skala auf einer Saite zu beachten war.




Zweimaliger Lagenwechsel: auf der h-Saite fixiert der Zeigefinger im I. Bunde $c^1$, hernach nimmt der Ringfinger $d^1$ im III. Bunde; während hierauf das leere $e^1$ geschlagen wird, gleitet der noch im $c^1$ fixierte Zeigefinger nach dem $fis^1$ des VII. Bundes der h-Saite, der Ringfinger hebt sich von der Saite; zweiter Lagenwechsel von der VII. in die XII. Position auf der e-Saite.

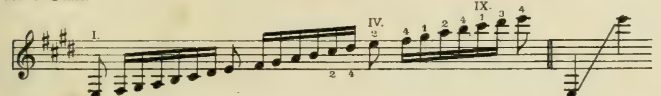



In der II. Position, ohne leere Saiten zu nehmen, ist die D-dur der Schlüssel des Skalenspiels in der Lage und kann auch als Skalengrifftyp verwendet werden. (Der genaue Fingersatz einen Bund höher gespielt, ergibt Es-dur, einen weiteren Bund höher E-dur usf.) Einmaliger Lagenwechsel auf der e-Saite.




Der erste Lagenwechsel aus der I. in die IX. Position geschieht hier unvermittelt ohne Gleitfinger; während das leere $e^1$ angeschlagen wird, sucht der Ringfinger einen präzisen Einsatz

auf dem fis$^1$ der g-Saite im XI. Bunde. Der zweite Lagenwechsel vollzieht sich im XIV. Bunde der e-Saite.




Lagenwechsel mit dem Mittel- als Gleitfinger auf der h-Saite von der I. in die IV. Position auszuführen; ein zweiter Lagenwechsel auf der e-Saite von der IV. in die IX. Position.




Einmaliger Lagenwechsel analog dem in der E-dur von der I. in die IV. Position. Die H-dur, ohne leere h-Saite gespielt, ergibt den später verwerteten typischen Skalenfingersatz.

In der Notierungsweise verschieden, in der Ausführung ganz gleich ist die Ces-dur, da in der temperierten Stimmung der Gitarre der Ton h dem ces$^1$ gleichkommt.




Der erste Lagenwechsel von der I. in die VI. Position vollzieht sich mittels des zweiten als Gleitfingers, zum eis$^1$ hin rückt der Zeige- dem Mittelfinger nach und fixiert den VI. Bund für seine Position; zweiter Lagenwechsel auf der e-Saite von der VI. in die XI. Position. Die Fis-dur ohne leere h-Saite bildet den ersten Skalengrifftyp der späteren Übersicht.

Verschieden in der Schreibweise, aber vollkommen gleich in der Ausführung ist die Ges-dur mit 6 ♭-Vorzeichnung.



Cis- und Des-dur haben den genauen Fingersatz und Lagenwechsel um einen Bund niederer als die D-dur; also I. und VI. Position. III. usf. As-dur mit dem gleichen Fingersatze und Lagenwechsel der Fis-dur um zwei Bünde höher angesetzt; also III., VIII. und XIII. Position. Die As-dur in der I. Position zu beginnen, ist weniger angezeigt, da der Lagenwechsel in diesem Falle der Natürlichkeit entbehrt. III. usf.

Es-dur mit dem analogen Fingersatze und Lagenwechsel wie die D-dur um einen Bund höher begonnen, wie diese durch zwei Oktaven fortgesetzt.



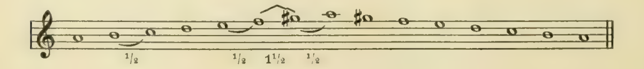

Fingersatz und Lagenwechsel sind aus der Bezifferung ersichtlich. Die B-dur, die ebenso wie die folgende F-dur mit leeren Saiten operiert, wird mit der I. Position begonnen.



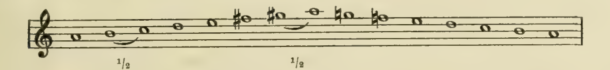

Der Lagenwechsel in absteigenden Skalen vollzieht sich naturgemäß in denselben Positionen wie der in aufsteigenden.

## Molltonleitern.

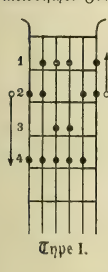
Die Hauptdreiklänge der Molltonart, aus denen sich die Mollskala bildet, setzen sich aus Dur-Mollharmonie zusammen: Grundtondreiklang und Unterdominante Moll (mit kleiner Terz), Dominante Dur: d f a c e gis h. Daraus die Molltonleiter: a h c d e f gis a¹ mit den Halbtonschritten von der 2. zur 3., 5. zur 6., 7. zur 8. Stufe und einem Anderthalbton-Intervalle von der 6. zur 7. Stufe. Diese Form der Molltonleiter, die auf- und absteigend die gleichen Tonstufen-Intervalle beibehält, ist die harmonische.



Wird zur Vermeidung des unfanglichen Anderthalbton-Intervalles von der 6. zur 7. Stufe auch die 6. erhöht, so entsteht die Form der melodischen Molltonleiter, aufsteigend mit erhöhter, absteigend mit erniedrigter 6. und 7. Stufe.




Nach der eingehenden Behandlung des Wechselschlages, ferner des Fingersatzes und Lagenwechsels der Durskalen wird die Behandlung der Molltonleitern in harmonischer und melodischer Form keine wesentlichen Schwierigkeiten bereiten.



Type I.

Schließlich seien noch Dur- und Molltonleitern durch zwei Oktaven ohne Benutzung leerer Saiten für alle Tonarten graphisch in stereotypen Fingersätzen dargestellt.

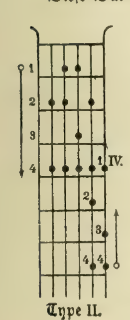
### Dur-Skalentype I.

(Auf der E-Saite beginnend.)

Der typische Fingersatz ist jener der Fis-dur. Die Skalentype einen Bund höher, also in der II. Position, beginnend mit dem zweiten Finger auf dem G der E-Saite, ergibt G-dur, in der III. Position As-dur usw. Die Note des mit dem zweiten Finger auf der E-Saite gedrückten Bundes gibt als Grundton der Tonart den Namen.

Diese Dur-Skalengrifftype ergibt halbtonweise aufwärts gerückt:

| I | II | III | IV | V | VI | VII | VIII | IX | X | XI | XII | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 6♯ | 1♯ | | 3♯ | | 5♯ | 0 | 7♯ | 2♯ | | 4♯ | | |
| 6♭ | | 4♭ | | 2♭ | 7♭ | 0 | 5♭ | | 3♭ | | 1♭ | |
| Fis- | G- | As- | A- | B- | H- | C- | Cis- | D- | Es- | E- | F- | dur |
| Ges- | | | | | Ces- | | Des- | | | | | |



Type II.

### Dur-Skalentype II.

(Auf der A-Saite beginnend.)

Der typische Fingersatz ist jener der H-dur. Die Skalentype einen Bund höher, also in der II. Position, beginnend mit dem 2. Finger auf dem C der A-Seite, ergibt C-dur, in der III. Position Cis- oder Des-dur usw. Die Note des 2. Fingers auf der A-Saite gibt der Tonart den Namen.

Diese Dur-Skalengrifftype ergibt halbtonweise aufwärts gerückt:

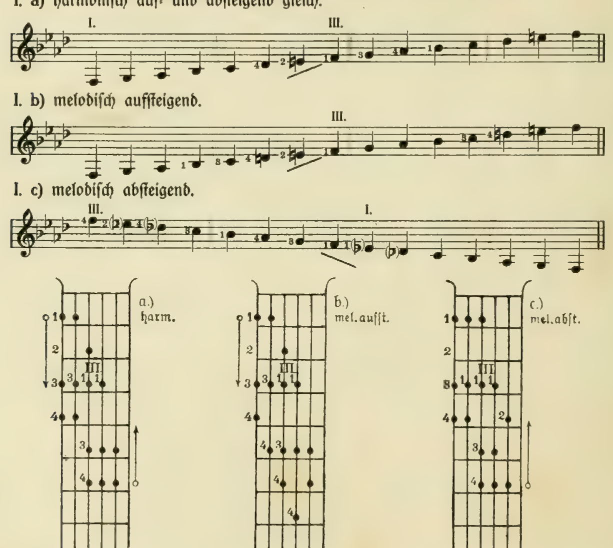
| I | II | III | IV | V | VI | VII | VIII | IX | X | XI | XII | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 5♯ | 0 | 7♯ | 2♯ | | 4♯ | | 6♯ | 1♯ | | 3♯ | | |
| 7♭ | 0 | 5♭ | | 3♭ | | 1♭ | 6♭ | | 4♭ | | 2♭ | |
| H- | C- | Cis- | D- | Es- | E- | F- | Fis- | G- | As- | A- | B- | dur |
| Ces- | | Des- | | | | | Ges- | | | | | |

Als Skalentype auf der A-Saite könnte auch die D-dur der II. Position in gleicher Weise verwendet werden.

## Moll-Skalentype I.

Die drei Moll-Skalentypen,[1]) die im folgenden erstellt sind, und zwar: harmonisch (auf- und absteigend gleich), melodisch auf- und absteigend stellen sich im Notenbilde so dar:

I. a) harmonisch auf- und absteigend gleich.




---

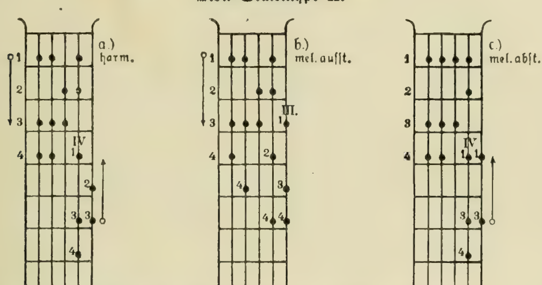
[1]) In den bei den Grifftabellen erwähnten Skalentypen des Luis Casadesus sind auch bei den Typen für auf- und absteigende melodische Molltonleitern Unrichtigkeiten unkorrigiert geblieben.

Diese Moll-Skalengrifftype ergibt halbtonweise aufwärts gerückt:

| I | II | III | IV | V | VI | VII | VIII | IX | X | XI | XII | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 3♯ | | 5♯ | 0 | 7♯ | 2♯ | | 4♯ | | 6♯ | 1♯ | |
| 4♭ | | 2♭ | 7♭ | 0 | 5♭ | | 3♭ | | 1♭ | 6♭ | | |
| f- | fis- | g- | gis- | a- | ais- | h- | c- | cis- | d- | dis- | e- | moll |
| | | | as- | | b- | | | | | es- | | |

(Bei der Moll-Skalentype I: Beginn auf der E-Saite.)

## Moll-Skalentype II.




Diese Moll-Skalengrifftype ergibt halbtonweise aufwärts gerückt:

| I | II | III | IV | V | VI | VII | VIII | IX | X | XI | XII | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 7♯ | 2♯ | | 4♯ | | 6♯ | 1♯ | | 3♯ | | 5♯ | 0 | |
| 5♭ | | 3♭ | | 1♭ | 6♭ | | 4♭ | | 2♭ | 7♭ | 0 | |
| ais- | h- | c- | cis- | d- | dis- | e- | f- | fis- | g- | gis- | a- | moll |
| b- | | | | | es- | | | | | as- | | |

(Bei der Moll-Skalentype II: Beginn auf der A-Saite.)

Für den Anfang wird es genügen, die Moll-Skalen in einer Oktav zu spielen, sowohl diejenigen, welche mit leeren Saiten operieren, als auch die Skalen nach den beiden erstellten fixen Griffweisen, und zwar sind beide Formen nebeneinander, die harmonische und melodische, zu üben.

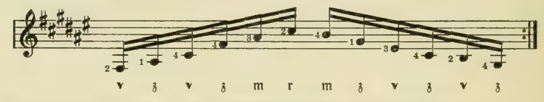
Aus den Skalen- und Grifftypen (im weiteren) ist zu entnehmen, daß die einzelnen Tonarten, insoferne sie ohne Zuhilfenahme der leeren Saiten gespielt werden, gewisse Positionen bevorzugen, in denen sie am bequemsten mit glattem Fingersatze absolviert werden können. Die Favoritposition einer Tonart wird am besten bestimmt im Grundtone mit dem

4. Finger auf der A-Saite oder dem 2. Finger auf der E-Saite für Dur. Hiernach wird die D-dur beispielsweise die II. Position (4. Finger auf dem d der A-Saite) oder die IX. (2. Finger auf dem d der E-Saite) für sich als günstigste Lage beanspruchen, die Es-dur die III. und X. Lage usw. Als Illustration diene die stereotype Griffweise des geteilten Durdreiklangs auf- und seines Hauptseptimenakkordes abwärts:

a) auf der A-Saite beginnend:




b) auf der E-Saite beginnend:




Die Fingersätze der Linken und Rechten gelten für alle Positionen.

Es folgt nun die Zusammenstellung der geeignetsten Lagen für die Tonarten in Dur.

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1♯ | 2♯ | 3♯ | 4♯ | 5♯ | 6♯ | 7♯ | | | | | |
| | | | | 7♭ | 6♭ | 5♭ | 4♭ | 3♭ | 2♭ | 1♭ | 0 |
| A-Saite: | | | | | | | | | | | |
| VII | II | IX | IV | XI | VI | I | VIII | III | X | V | XII |
| E-Saite: | | | | | | | | | | | |
| II | IX | IV | XI | VI | I | VIII | III | X | V | XII | VII |

(Der Grundton ist jeweils mit dem 4. Finger auf der A- oder 2. Finger auf der E-Saite zu suchen.)

Für die Molltonarten ist das Aufsuchen ihrer Favoritpositionen wesentlich leichter. Nach den erstellten Skalentypen nimmt sowohl auf der A- wie E-Saite der Zeigefinger den Grundton der jeweiligen Molltonleiter. Es fallen also hier die Namen der Tonarten (auf A- und E-Saite aufzusuchen) mit der Position zusammen, z. B.: A-Saite: I. Position – b-moll, II. Position h-moll usf. E-Saite: I. Position f-moll, II. Position fis-moll usw.

Ausgiebige Skalenübungen[1]) seien jedem ernst strebenden Gitarristen warm ans Herz gelegt; sie bilden mit ihrem Wechselschlage, Fingersatze und Lagenwechsel den Weg zum Solospiele, das auch derjenige beherrschen soll, dem es um musikalisch und technisch gute Gitarrebegleitung zum Gesange zu tun ist.

---

[1]) Eine Sammlung von Skalenübungen in der I. Position durch alle Tonarten sind von Carlo Munier im Verlag Maurri in Florenz erschienen.

# Aufbau und Entwicklung der Dreiklanggrifftypen

Akkordfolgen in höheren Lagen und Häufung der Vorzeichen verursachen dem Gitarrespieler meist einiges Unbehagen; in dem Maße, als sich die Hilfsstriche an den Notenhälsen mehren, nimmt die Zuversicht des Spielers ab, und etliche ♯ oder ♭ mehr als gewohnt, bringen wohl auch brave Gitarristen vorübergehend aus der Fassung.

Gleichwohl ist die Griffweise der Akkorde in höheren Lagen dieselbe wie in tieferen, mit wenig Vorzeichen gleich leicht oder schwierig wie mit mehr. Die A-dur der IX. Lage bedingt denselben Fingersatz wie die E-dur der IV. oder die D-dur der II. Lage, und eine Fis-dur oder as-moll zu greifen ist gar nicht so schreckhaft, als die Namen hermachen mögen; im Gegenteile, der Fingersatz ist ebenso harmlos wie der einer F-dur oder a-moll. Lediglich das Ungewohnte ist da der Stein des Anstoßes.

Die Anwendung eines zweckmäßigen Fingersatzes sowie das rasche und sichere Erfassen desselben nach dem gegebenen Notenbilde ist bei allen Instrumenten, deren Töne durch Griffe erzeugt werden, die Vorbedingung zu einem kunstgerechten Spiele. Für die Gitarre, deren Stimmung dem Bedürfnisse nach akkordlichem Musizieren Rechnung trägt, läßt die überwiegend vorherrschende enge Lage[1]) der Harmonik eine regelmäßige Wiederkehr von stereotypen Griffen in den verschiedenen Tonarten und Positionen entstehen, und diese Grifftypen im richtigen Fingersatze nach einem System zu ordnen, war des öfteren bereits Gegenstand fachmännischer Bearbeitung.

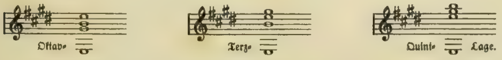
---

[1]) Das Wort „Lage" wird im harmonischen und spieltechnischen Sinne gebraucht:

a) „Enge Lage" im Gegensatze zur „weiten" oder „zerstreuten". Ein Akkord erscheint in der engen Lage, wenn die drei Oberstimmen so gedrängt aneinanderliegen, daß weder die erste noch die dritte Stimme (im vierstimmigen Satze also weder Sopran noch Tenor) um eine Oktave versetzt, zwischen die übrigen zwei zu stehen kommen können. Die Entfernung des Basses von den Oberstimmen spielt keine Rolle,

z. B. E-dur in enger Lage:

b) „Lage" eines Akkordes mit Rücksicht auf den Intervallcharakter seines Obertones. Hiernach kommt beim Dreiklang in Betracht die Oktav-, Terz- und Quintlage, je nachdem die Oktav, Terz oder Quint des Grundtones in der höchsten Stimme erscheint. Nach der Akkordlage in diesem Sinne sind die Dreiklanggrifftypen erstellt.




c) „Lage" in der Bedeutung von „Position" im spieltechnischen Sinne.

Graphischen Tabellen begegnet man vielfach in kleineren Lehrwerken; auf Systematik oder Vollständigkeit können jene allerdings keinen Anspruch erheben; sie bezwecken lediglich die bildliche Darstellung der Griffweise von Dreiklängen und deren Hauptseptimenakkorden. Von den sonstigen Arbeiten sind die von Luis Casadesus erstellten und von bedeutenden Pädagogen und Virtuosen der Jetztzeit signierten Kadenztabellen („Théorie technique pratique d'accompagnement pour la guitare", F. Durdilly, Ch. Hayet succr, Paris, 1913) hervorzuheben. Gleichwohl vermißt man auch darin einen Dreiklanggrifftyp, der in der vorliegenden Anordnung als Grifftype III bezeichnet ist, und aus dem sich eine Reihe von Dreiklängen ableitet, deren Kenntnis unerläßlich ist; weiters erscheint in der Arbeit des Casadesus eine Dreiklangtype von untergeordneter Bedeutung entwickelt; es ist jene hier unter „Anmerkung" erwähnte Type mit unvollständiger Harmonie; schließlich findet sich in den besprochenen Kadenztabellen die vierte Handhaltung[1]) gemischt mit der dritten vor. Indessen ist von allen bisher gemachten Versuchen, die Griffweisen systematisch zu bearbeiten, der des Casadesus an erste Stelle zu setzen.

Bei den hier erstellten Dreiklanggrifftypen, die das Ergebnis sorgfältiger Untersuchung sind, wolle vor allem das pädagogische Moment beachtet werden: Gedächtnisbehelf für Tonarten- und Lagen-Akkordierung, Anregung zur richtigen und systematischen Entwicklung der Typenübersicht.

**Die Dreiklänge vierter Handhaltung.**

Der Intervallcharakter der leeren Darmsaiten auf der Gitarre bietet die technische Möglichkeit, die Dreiklänge in der Oktav-, Terz- und Quintlage zu greifen. Demnach lassen sich die Dreiklänge aller Tonarten und Positionen graphisch auf drei Grundtypen zurückführen, die in ihren Notenbildern als Dreiklänge der Oktav-, Terz- und Quintlage erscheinen.

**Durdreiklänge.**

Type I (Oktavlage). Den Ausgangspunkt dieser Typenentwicklung bildet der E-dur-Dreiklang der I. Position: Verschiebt man diesen Akkord einen Halbton aufwärts, also um einen Bund gegen den Steg zu, so wird der Zeigefinger der Griffhand an Stelle des Sattels, gleichsam als Kapodaster mit kleinem Barré die h- und e-Saite im ersten Bunde fixieren; an Stelle des Zeigefingers auf dem ersten Bunde des früheren gis tritt, da der Zeigefinger bereits beschäftigt ist, der Mittelfinger im zweiten Bunde des a, die Agende

[1]) Handhaltung ist die gitarretechnische Bezeichnung für die Lage der Rechten beim Anschlage im Gegensatze zur Lage der Linken beim Greifen. (Siehe Abhandlung darüber.) In den im folgenden entwickelten Dreiklanggrifftypen sind die vierte und dritte Handhaltung berücksichtigt. (Geläufig als erste und zweite Handhaltung.)

des Mittelfingers, im ersten Akkorde auf e, übernimmt nunmehr der Ringfinger: der bekannte Griff der F-dur: Rückt man die fixierte Griffweise der F-dur chromatisch, also bundweise nach aufwärts, so erhält man eine Reihe von Dreiklängen, die sämtliche Tonarten durchlaufen, um in die Ausgangstonart E-dur in der XII., respektive F-dur in der XIII. Position zurückzukehren.

Die Tonart der Dreiklänge für die Type I bestimmt der auf der e-Saite liegende Ton. Es ist daher jede Tonart in den Positionen I–XII einmal vertreten.

Die Griffweise der Type I ergibt:




oder nach Vorzeichen geordnet:

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1♯ | 2♯ | 3♯ | 4♯ | 5♯ | 6♯ | 7♯ | | | | | |
| | | | | 7♭ | 6♭ | 5♭ | 4♭ | 3♭ | 2♭ | 1♭ | 0 |
| III | X | V | XII | VII | II | IX | IV | XI | VI | I | VIII |

Type II (Terzlage). Analog wie die erste Type aus der Oktavlage der E-dur entwickelt wurde, läßt sich die zweite Type aus der Terzlage der C-dur ableiten. Einen Halbton aufwärts gerückt, ergibt Cis-dur, wobei der Zeigefinger im Barrégriffe über den ersten Bund die Stelle des Sattels einnimmt, der Mittel- an Stelle des Zeige- und der Klein- an die des Ringfingers tritt. Rückt man die fixierte Griffweise der Cis-dur bundweise nach aufwärts bis zur XII. Position, so erhält man abermals die Dreiklänge sämtlicher Tonarten, diesmal in der Terzlage. Die Tonart bestimmt der Name der Note des Mittelfingers auf der h-Saite.

Die Griffweise der Type II ergibt:




oder nach Vorzeichen geordnet:

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1♯ | 2♯ | 3♯ | 4♯ | 5♯ | 6♯ | 7♯ | | | | | |
| | | | | 7♭ | 6♭ | 5♭ | 4♭ | 3♭ | 2♭ | 1♭ | 0 |
| VII | II | IX | IV | XI | VI | I | VIII | III | X | V | XII |

Type III (Quintlage). Aus dem Dreiklange der A-dur in der Quintlage leitet sich die Grifftype III ab. Der Zeigefinger tritt bei Verschiebung des Akkordes um einen Halbton aufwärts im großen Barré an Stelle des Sattels, der Mittel- und Ringfinger wird am III. Bunde durch Ring- und Kleinfinger ersetzt. Wird nun die fixierte Griffweise chromatisch durch zwölf Positionen nach aufwärts gerückt, so erhält man die Dreiklänge sämtlicher Tonarten in der Quintlage. Die jeweilige Tonart bestimmt der Name der Note des Ringfingers auf der g-Saite.

Die Griffweise der Type III ergibt:



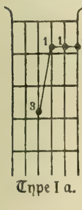
oder nach Vorzeichen geordnet:

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1♯ | 2♯ | 3♯ | 4♯ | 5♯ | 6♯ | 7♯ | | | | | |
| | | | | 7♭ | 6♭ | 5♭ | 4♭ | 3♭ | 2♭ | 1♭ | 0 |
| X | V | XII | VII | II | IX | IV | XI | VI | I | VIII | III |

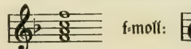
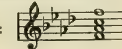
Das Ergebnis der bis nun entwickelten Griffweisen läßt sich folgendermaßen formulieren: Jeder Durdreiklang kehrt je dreimal, und zwar je einmal in jeder Grifftype, id est: in der Oktav-, Terz- und Quintlage wieder.

## Molldreiklänge.

Der Molldreiklang hat mit dem gleichnamigen Durdreiklange[1]) Grundton und Quinte gleich; an Stelle der großen Terz tritt die kleine. Ersetzt man also in den Grifftypen I–III den Ton der großen Terz durch den der kleinen und macht die dadurch bedingte Fingersatzänderung im Typ ersichtlich, so werden sich die Molldreiklänge ganz gleich den Durdreiklängen in der Oktav-, Terz- und Quintlage entwickeln lassen.

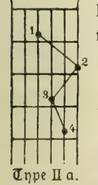


Type I a.

Type Ia (Oktavlage). Der Ton der kleinen Terz liegt auf der g-Saite (vgl. Type I in Dur). Die Tonart bestimmt wieder die Note des Zeigefingers auf der e-Saite. Es sind daher die Tonarten der Type Ia in Moll in gleicher Position mit denen der Type I in Dur gleichnamig. Die Notenbilder der Molldreiklänge in der Oktavlage sind dieselben wie die der Durdreiklänge, nur erscheint die kleine Terz statt der großen, die Versetzungszeichen ändern sich naturgemäß, z. B. I. Position: F-dur:  f-moll: 

Es erscheinen also in der Oktavlage:

| I | II | III | IV | V | VI | VII | VIII | IX | X | XI | XII | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| f- | fis- | g- | gis- | a- | ais- | h- | c- | cis- | d- | dis- | e- | moll |
| | | | as- | | b- | | | | | es- | | moll |
| | 3♯ | | 5♯ | 0 | 7♯ | 2♯ | | 4♯ | | 6♯ | 1♯ | |
| 4♭ | | 2♭ | 7♭ | 0 | 5♭ | | 3♭ | | 1♭ | 6♭ | | |



Type II a.

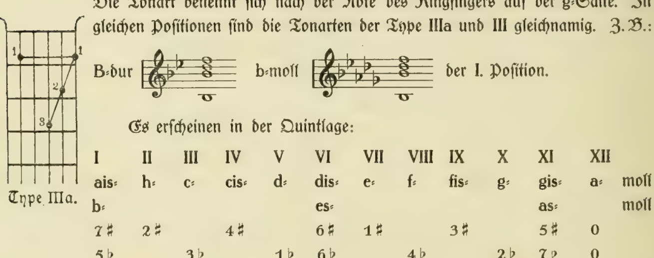
Type IIa (Terzlage). Der Ton der kleinen Terz liegt auf der e-Saite. Die Tonart bestimmt die Note des Kleinfingers auf der h-Saite. Der Baßton (zugleich Grundton) wird aus spieltechnischem Grunde von der A-Saite (vgl.

---

[1]) Gleichnamige Dur- und Molldreiklänge, z. B. C-dur, c-moll, zu unterscheiden von Dur-Moll-Paralleltonarten, z. B. C-dur, a-moll. Gleichnamige Dur- und Molltonarten haben verschiedene Versetzungszeichen bei gleichem Grundtone, parallele bei wesentlich gleichen Versetzungszeichen verschiedenen Grundton. (Die sechste Stufe jeder Durtonleiter ist der jeweilige Grundton der parallelen Molltonart.)

Type II in Dur) auf die d-Saite verlegt. Da der Zeigefinger also zwei Bünde tiefer zu greifen hat, ist die Entwicklung mit dis-moll zu beginnen. Es erscheinen in der Terzlage:

| I | II | III | IV | V | VI | VII | VIII | IX | X | XI | XII | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| dis- | e- | f- | fis- | g- | gis- | a- | ais- | h- | c- | cis- | d- | moll |
| es- | | | | | as- | | b- | | | | | moll |
| 6♯ | 1♯ | | 3♯ | | 5♯ | 0 | 7♯ | 2♯ | | 4♯ | | |
| 6♭ | | 4♭ | | 2♭ | 7♭ | 0 | 5♭ | | 3♭ | | 1♭ | |



Type IIIa.

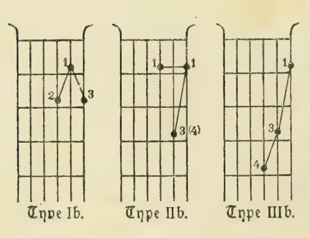
Type IIIa (Quintlage). Der Ton der kleinen Terz liegt auf der h-Saite. Die Tonart benennt sich nach der Note des Ringfingers auf der g-Saite. In gleichen Positionen sind die Tonarten der Type IIIa und III gleichnamig. Z. B.:

B-dur [Notenbeispiel] b-moll [Notenbeispiel] der I. Position.

Es erscheinen in der Quintlage:

| I | II | III | IV | V | VI | VII | VIII | IX | X | XI | XII | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ais- | h- | c- | cis- | d- | dis- | e- | f- | fis- | g- | gis- | a- | moll |
| b- | | | | | es- | | | | | as- | | moll |
| 7♯ | 2♯ | | 4♯ | | 6♯ | 1♯ | | 3♯ | | 5♯ | 0 | |
| 5♭ | | 3♭ | | 1♭ | 6♭ | | 4♭ | | 2♭ | 7♭ | 0 | |

## Verminderte Dreiklänge.

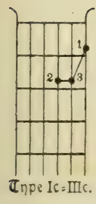


Type Ib. Type IIb. Type IIIb.

Die Griffweisen der verminderten Dreiklänge seien der Vollständigkeit halber angeführt; auch soll der Zusammenhang der Typen für diese Dreiklänge mit den drei Grundtypen klargelegt sein. Der verminderte Dreiklang baut sich auf der siebenten Stufe der Durtonleiter und auf der zweiten und siebenten Stufe der Molltonleiter mit kleiner Terz und verminderter Quint auf.

Type Ib. Ton der kleinen Terz auf der g-Saite, jener der verminderten Quint auf der h-Saite.

Type IIb. Ton der kleinen Terz auf der e-, jener der verminderten Quint auf der g-Saite.



Type Ic=IIIc.

Type IIIb. Ton der kleinen Terz auf der h-, jener der verminderten Quint auf der e-Saite.[1]

## Übermäßige Dreiklänge.

Der übermäßige Dreiklang, auf der dritten Stufe der Molltonleiter aufgebaut, wird sich selten wegen des Gezwungenen seiner Verbindung mit andern Akkorden derselben Tonart als Grundharmonie der dritten Stufe vorfinden. Die Griffweise ist gemäß dem Aufbaue des übermäßigen Dreiklanges, große Terz und übermäßige Quint für Oktav-, Terz- und Quintlage die gleiche.

## Die Dreiklänge dritter Handhaltung.

Verlegt man in den Typen I—III oder in den abgeleiteten Ia—IIIa den Ton auf der e-Saite um eine Oktav tiefer, so kommt derselbe auf die d-Saite zu liegen; die höchste Saite wird sonach vom Spiele (in der dritten Handhaltung) ausgeschaltet. Die Entwicklung der einzelnen Tonarten in den drei Typen geschieht analog der vierten Handhaltung. Durch die Verlegung des Obertones in die tiefere Oktave erscheinen nunmehr die Dreiklänge der Type $I_2$ und $Ia_2$ (siehe Typentafel II) in der Quintlage, Type $II_2$ und $IIa_2$ in der Oktavlage, Type $III_2$ und $IIIa_2$ in der Terzlage.[2])

Die beigefügten Grifftypenübersichten bedürfen noch einiger Bemerkungen. Es wurden den Dur- und Mollgriffweisen der Dreiklänge jene der zugehörigen Hauptseptimenakkorde beigegeben, um dem praktischen Spielbedürfnisse in den verschiedenen Lagen und Tonarten Rechnung zu tragen. Da die Hauptseptimenakkorde für gleichnamige Dur- und Molltonarten

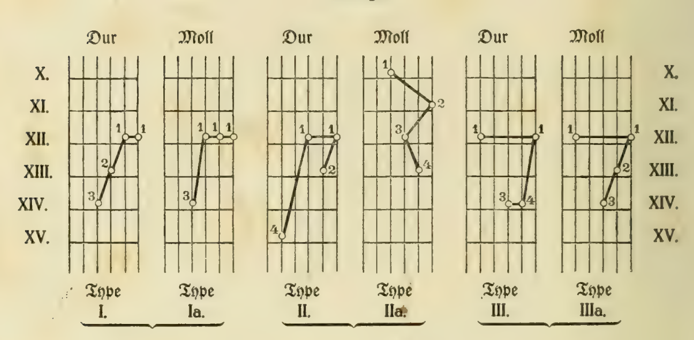
---

[1]) Der Grund, warum die Typen der verminderten Dreiklänge nur auf den Tenorsaiten entwickelt wurden, liegt hauptsächlich in der technischen Schwierigkeit der Griffweise bei Verdoppelung des Grundtones. Z. B. der verminderte Dreiklang der C-dur Tonart ist: h $d^1$ $f^1$ mit verdoppeltem Grundtone H — h $d^1$ $f^1$. Dieser Akkord findet sich gewöhnlich mit verdoppeltem Terztone. (Im Dur-Sinne ist die Verdopplung des Grundtones — Leitton! — schon harmonisch unstatthaft.) — Es ist im übrigen eine bekannte Tatsache, daß die Gitarre den vierstimmigen Akkord, die Septimenharmonie oft unvollständig bringen muß (meist fehlende Quint). Ursache ist auch da das technische Moment. In der vorliegenden Arbeit ist deshalb von dem Versuche, die Septimenakkorde systematisch nach Grifftypen zu ordnen, Abstand genommen worden. In der Terz-Quart-Stimmung der Tenorsaiten liegt die Entwicklung der Dreiklangtypen begründet, für die Septimenakkordtypen müßte die d-Saite, also die Quart-Terz-Quart-Stimmung zugezogen werden, was bei dem Aufbaue der Septimenakkorde (drei übereinanderliegende Terzen) auf technische Schwierigkeiten, größtenteils Unmöglichkeiten stößt.

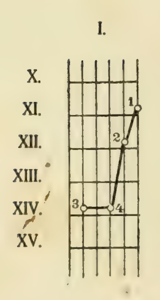
[2]) Verminderte und übermäßige Dreiklänge sind natürlich in gleicher Weise in die dritte Handhaltung übertragbar. Nachdem die Typen der vierten Handhaltung ausführlich behandelt, außerdem Typentafeln für die vierte und dritte Handhaltung erstellt sind, kann letztere wohl andeutungsweise abgetan werden.

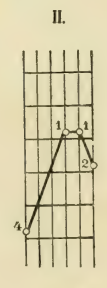
# Zusammenstellung der 3 Grifftypen IV. Handhaltung.

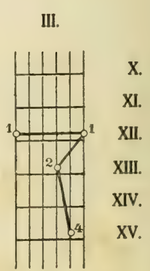
## Dreiklänge:




## Dominant-Septimenakkorde:

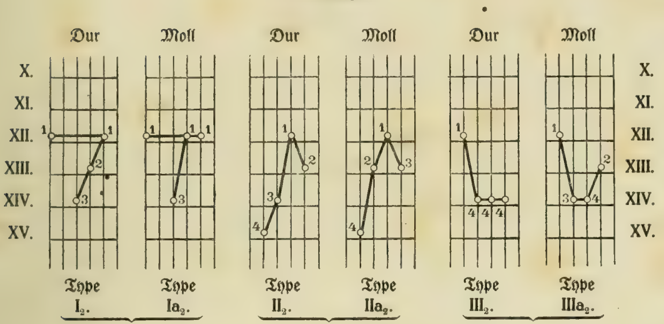


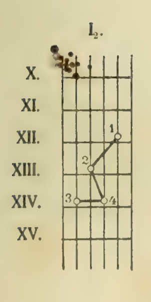



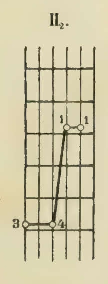
# Zusammenstellung der Typen III. Handhaltung.

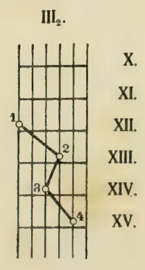
## Dreiklänge:




## Dominant-Septimenakkorde:



gleichlauten,[1]) so findet sich zu jeder Parallel-Dur- und Mollbreiklangtype eine Septimen-akkordtype.

Typentafel Nr. 1. (IV. Handhaltung.)

Type I und Ia. XII. Position: E-dur, e-moll. Der zugehörige Hauptseptimenakkord steht einen Bund tiefer. (Dasselbe gilt naturgemäß für jede Position, so daß bei dem Dreiklange der I. Position der zugehörige Septimenakkord mit der leeren e-Saite operieren wird.)

Type II und IIa. XII. Position: C-dur, c-moll; letzteres ist wegen des tiefer liegenden Baßtones (auf der d-Saite) um zwei Bünde tiefer anzusetzen. Zugehöriger Septimenakkord steht in gleicher Lage wie der Durdreiklang.

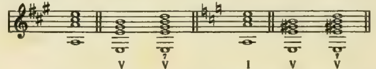
Type III und IIIa. XII. Position: A-dur, a-moll und zugehöriger Septakkord stehen in gleicher Position.

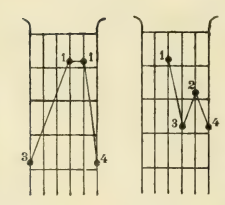
Typentafel Nr. 2. (III. Handhaltung.)

Bei den Typen der dritten Handhaltung fallen die Positionsdifferenzen ganz weg. Beispiel wieder E-dur, e-moll; C-dur, c-moll; A-dur, a-moll der XII. Position.

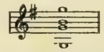
Bei richtigem Verständnisse der dargelegten systematischen Grifftypenentwicklung und einigem Befassen damit ist zu erhoffen, daß die Scheu vor dem Lagen- und Tonartspiele fällt und dem unnötigen Gebrauche des Kapodasters, jenem dilettantischen Unding, gesteuert wird.

[1]) Der Dominant- oder Hauptseptimenakkord baut sich auf der V. Stufe der Durtonleiter mit großer Terz, reiner Quint und kleiner Septime auf, also mit einer kleinen Terz über dem Dominantdreiklang. Da die Dominantakkorde gleichnamiger Dur- und Molltonarten gleich sind, so sind es auch die Dominantseptakkorde. Z. B.




Anmerkung: Mancheiner wird den Grifftyp des G-dur-Dreiklanges in der häufigsten Form vermissen. Wie aus dem Notenbilde ersichtlich,



ist der Grundton verdreifacht, die Quinte fehlt. Wegen der Schwierigkeit der Griffweise dieser Nebenform finden sich in der Praxis zumeist die Tonarten des Dreiklanges, die mit leeren Saiten (Baß- oder Tenorsaiten) zu nehmen sind: G-dur: leere g- und h-Saite; A-dur, II. Position; D-dur, VII. Position; E-dur, IX. Position mit den jeweilig leeren Baßsaiten E-, A-, d.

# Die Legatotechnik und ihre Anwendung

Noten- und Akkordfolgen, die ohne Bezeichnung nebeneinanderstehen, werden ihrem Zeitwerte nach lückenlos aneinandergereiht, legato gespielt; dies geschieht durch flüssigen Wechselschlag bei melodischen, durch Ausklingenlassen der Akkorde bei harmonischen Gebilden. Wird durch Stakkati oder nachfolgende Pausen ein rasches Abklingen der Saiten verlangt, so unterbricht die Anschlaghand die Saitenschwingungen durch das „Dämpfen", oder die bunddrückenden Finger geben plötzlich nach, ohne sich ganz von den Saiten abzuheben.

Eine besonders verlangte Bindung durch den Legatobogen hat in der Gitarremusik weniger phrasierende als vielmehr spieltechnische Bedeutung. Phrasierungsbogen sind dem musikalischen Gitarristen um so eher entbehrlich, als ein striktes Legato oder Stakkato bei allen Saiteninstrumenten, deren Töne durch einmaliges Schlagen oder Reißen erzeugt werden, also kurz klingen, ohne Zuhilfenahme instrumentaltechnischer Momente nicht wesentlich ausgeprägt erscheint. Deshalb sollten Gitarrekomponisten und Interpreten klassischer Gitarrewerke mit den Legatobogen sparsamer umgehen und sich dort, wo die Ersichtlichmachung von Sinngliederungen nötig wäre, die eckige Klammer ⌐¬ statt des Bogens ⌒ oder das Lesezeichen anwenden.

In den überwiegenden Fällen ist die Lesart der Legato- und Stakkatobezeichnung eindeutig und auf den ersten Blick als instrumentaltechnischer Behelf erkennbar. Beispielsweise verlangt die Stelle:




aus dem Allegro der „Grande Ouverture pour la guitare" von Mauro Giuliani wegen des lebhaften Rhythmus und Tempo die Legatotechnik, die im Originaldrucke durch Bogen zwischen Stakkati vermerkt ist.

Hinsichtlich der Ausführung läßt sich die Technik des Legato nach zwei Gesichtspunkten zusammenfassen: Die Tonbindung auf verschiedenen Saiten und auf ein und derselben Saite.

### Die Tonbindung auf verschiedenen Saiten.

1. Im aufsteigenden Sinne werden Noten, die auf verschiedenen, nebeneinanderliegenden Saiten gebunden zu spielen sind, mittels Durchstreichen des Daumens, rasgado,[1]) in der Weise

[1]) Rasgado (rasgueado „rasseln") ist das Arpeggieren der spanischen Gitarristen, das diese zum Bolero, Seguedilla usw. ausführen, indem sie mit dem Daumen über die Saiten streifen. Lucas Ruiz de Ribayaz gibt

ausgeführt, daß dessen Endglied mit etwas nach rückwärts, gegen den Körper zu gekehrter Spitze die Bewegung ohne Unterbrechung, also ohne separate Vorbereitung für den jeweilig nächsten Saitenanschlag, nach Maßgabe des Tempo und Rhythmus bis zur Schlußnote des Legato vollzieht.

Im absteigenden Sinne geschieht das Durchstreichen mit dem Zeigefinger, der gleichfalls die Bewegung in einem Zuge, ohne zu jeweiligen Saitenanschlägen anzuheben, ausführt.

Durch verschiedenartiges Überstreichen der Saiten lassen sich allerliebste tonale und rhythmische Effekte erzielen, wobei auf ein weiches, ineinanderklingendes Loslösen der Töne zu achten ist. Die Manier des Rasgado, das die Finger vom Daumen über die Saiten hin abschnellen läßt, die platten Fingernägel, möglicherweise auch noch Stahlsaiten statt därmerne zur Charakteristik der Begleitart spanischer Tänze heranzieht, scheint mir für unser Instrument unedel.

Eine anmutige Art des Strichlegato bildet folgende Ausführungsart, als Schlußarpeggio in der Liedbegleitung beliebt:




Der Daumenstrich umfaßt die drei übersponnenen Saiten, der Strich nach abwärts geschieht mit dem Ringfinger im verlangsamten Tempo und mit abnehmender Stärke. Reizvolle harmonische Klangwirkung hat der in altspanischen Werken angegebene Vierfingerstrich[1]) der Tiefe zu. Um den Daumen als Achse streichen die vier gestreckten Finger zirkelförmig über die Saiten, mit dem kleinen Finger auf der Darm-e-Saite beginnend, Ring-, Mittel-, Zeigefinger nachziehend, bis letzterer die tiefste Saite passiert hat. Es werden somit die sechs Saiten, für deren harmonischen Zusammenklang die Griffhand durch Fixierung des jeweiligen Akkordes vollgriffig zu sorgen hat, nacheinander viermal zum Tönen gebracht.

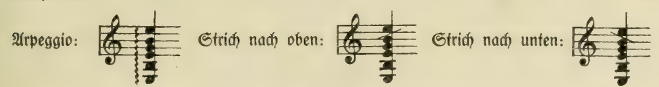
Das Strichlegato findet zumeist Anwendung bei arpeggierten Akkorden. Die Schreibweise hierfür ist der gebrochene Akkord in der Bindung oder die senkrechte Harmonie mit

---

in „Luz y Norte musical" (Madrid 1677) die Spielmanier des rasgado als ein Auf- oder Abwärtsstreichen mit vier Fingern der Anschlaghand quer über die Saiten an. Eine genaue Differenzierung der rasgado-Arten bringt der Spanier Rafaël Marin in seiner 1900 erschienenen Schule (für die aires andaluces); er scheidet das rasgado in r.-graneado (geperlt), r.-seco (trocken), golpe (Schlag), arpegio (mit dem Zeigefinger) und chorlitazo (Abschnellen der Finger vom Daumen).

[1]) Alois Götz (1823—1905) bringt in seiner Reformschule (1901 bei Johann André, Offenbach a./M.) eine ähnliche rasgado-Manier, die er als Trommelwirbel benennt und unter „Gitarre-Allotria" rechnet. Die effektive Interpretation, die mir sein hervorragendster Schüler Jakob Ortner ad oculos et aures demonstrierte, verlangt viel Geschick, klingt aber herb und „rasselnd".

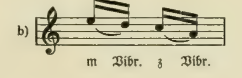
dem Arpeggio- oder dem Strichzeichen; letzteres deutet gleichzeitig die Richtung des Striches an.




2. Das Legato bindet weiters Töne, die auf verschiedenen Saiten liegen, durch die „Vibration" oder das „Eco"; der erste Ton der Bindung wird regulär angeschlagen, die zweite Note durch energisches, hammerartiges Aufsetzen des bunddrückenden Fingers zum Klingen gebracht. Im aufsteigenden Sinne findet sich diese Ausführungsart des Legato selten vor, das heißt, sie hat bis nun in die Lehrmethode keinen Eingang gefunden, gleichwohl sie dieselbe Berechtigung zu haben scheint wie die Vibration, die in absteigender Tendenz geübt und gefordert wird.

Für die jeweilig zweite Note besorgt in der besprochenen Legatotechnik der bunddrückende Finger der Linken einerseits die Abgrenzung der tönenden Saite, andererseits die Erregung der Saitenschwingungen, die sonst der Anschlagfinger der Rechten bewirkt.




**Die Tonbindung auf einer Saite.**

1. Insofern es die Weitgriffigkeit der Linken gestattet, wird das Legato im aufsteigenden Sinne auf ein und derselben Saite durch die bereits vorbesprochene Vibration ausgeführt; die erste Note wird durch den Anschlag der Rechten zum Tönen gebracht, die zweite, eventuell dritte, auch vierte erklingt ohne Anschlagwiederholung durch das kräftige Aufsetzen des oder der für die höheren Töne auf der gleichen Saite bereitgehaltenen Finger. Die einmal aufgesetzten Finger bleiben auf der betreffenden Saite bis zur Beendigung der Legatofigur liegen.

In absteigender Tendenz geschieht die Bindung mit tieferen Tönen auf derselben Saite dadurch, daß ein oder auch mehrere Finger nach geschehenem Anschlage der ersten Note nacheinander seitlich abgezogen werden, so daß die betreffende Saite durch dieses Abziehen neuerlich in Schwingung versetzt wird; die bunddrückenden Finger auf den zu bindenden tieferen Noten müssen vorbereitend gesetzt sein, damit die jeweilig neue, größere Schwingungslänge der Saite bereits vor dem Abziehen abgegrenzt und fixiert wird, was für die Reinheit der tieferen Bindungstöne von Vorteil ist.

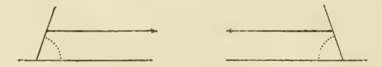
Für diese Legatotechnik werden die Finger der Linken am besten durch Skalenübungen im schnellen Rhythmus herangebildet, bei welchen die Art der Bindung: Aufsetzen oder Abziehen der linken Finger ohne Anschlagwiederholung auf derselben Saite Verwendung findet.




Bei der Bindung nach oben haben die beteiligten Finger die Hammerbewegung genau nach Maßgabe der Rhythmik auszuführen, so daß beispielsweise in der hier aufgezeichneten Skalenübung die Zeitintervalle zwischen den angeschlagenen und legierten Sechzehnteln ganz gleich sein müssen, im absteigenden Sinne sollte auf die möglichste Gleichheit der Tonqualität der angeschlagenen und abgezogenen Griffe gesehen werden.

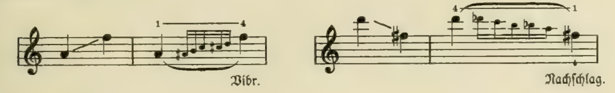
2. Das Portamento, Schleifen von einem Tone zum andern auf derselben Saite, von den bis nun besprochenen Legatoausführungen differenziert durch die kontinuierliche und durchaus chromatisch ausfüllende Art der Bindung zwischen zwei mehr oder minder entfernten Noten, als Gegensatz zur sprunghaften Manier der übrigen Legatotechnik. Als spezielle Bezeichnung des Portamento, das von der regulär angeschlagenen Anfangs- bis zur Schlußnote im ständigen Fingerdruck auf der Saite — auch ein geringes Abheben des Schleiffingers bedingt schon ein teilweises, wenn nicht gänzliches Versagen der Schwingungen, mithin des Tönens — in auf- und absteigender Tendenz mit dem jeweilig gleichen Finger auszuführen ist, gilt ein gerader Verbindungsstrich zwischen den beiden Noten. Aufsteigend kann, absteigend soll die Endnote separat an- oder nachgeschlagen werden.

Auf den übersponnenen Saiten erzeugt das Schleifen mit senkrecht aufgesetzten Fingern ein störendes Nebengeräusch. Legt man den Schleiffinger in einem Winkel von weniger als 90 Grad in der Schleifrichtung um, so ist es zum guten Teile zu vermeiden.



Erstreckt sich das Portamento über eine größere Anzahl von Bünden, etwa mehr als fünf, so wird aus Gründen des Wohlklanges das Schleifen nicht zur Gänze ausgeführt, sondern nur teilweise. (Scheinportamento.) Es werden beispielsweise die ersten chromatischen Zwischentöne nach oben mit dem Zeigefinger geschliffen, die letzten drei oder vier Halbtöne übersprungen und der kleine Finger mit energischem Aufschlage auf die Schlußnote gesetzt, was bei guter Ausführung ein vollkommenes Portamento vortäuscht. Absteigend wird etwa

mit dem kleinen Finger begonnen, so daß vielleicht der Zeigefinger nach Überspringung der letzten chromatischen Zwischennoten sofort die Schlußnote greift, die dann separat angeschlagen wird.




Manche und beachtenswerte Gitarristen verweisen das Portamento auf der Gitarre in das Gebiet jener Instrumentalmusik, deren Tonwerkzeug das häufige Portamento als charakteristisches Merkmal aufweist: die Zither. Diese Auffassung zeigt übrigens von keinem üblen Geschmack, insoferne man hiervon das stumme Schleifen auf der Gitarre als unentbehrliche Fortführung eines gediegenen Fingersatzes ausnimmt.

Das Legato, dessen Technik sich also im Daumen- oder Fingerstrich, Aufschlag, Abzug [1]) und Schleifer zusammenfassen läßt, findet instrumental überall dort Anwendung, wo die Anschlagsschnelligkeit der Rechten für die Ausführung rascher Notenfolgen versagt: bei Läufen und insbesondere bei Ziernoten.

**Verzierung**

ist der gemeinsame Name für verschiedene Arten der Ausschmückung melodischer Hauptnoten durch eingeschobene Nebennoten von geringerem Werte. Neben den zahlreichen Verzierungen, die keinen besonderen Namen führen, kommt eine Reihe solcher vor, die speziell benannt sind oder durch eine eigene Bezeichnung angedeutet werden; sie teilen sich in anschlagende, ausfüllende und nachschlagende Verzierungen.

### 1. Anschlagende Verzierungen.

a) Der Vorschlag, durch eine oder mehrere kleine Noten vor der Hauptnote dargestellt, hat keinen selbständigen Zeitwert, wird also bei der Takteinteilung nicht in Rechnung gezogen. Nach der neueren Theorie wird er in Hinsicht der Rhythmik vor dem Taktteile der Hauptnote, nach der älteren, auf Ph. Em. Bach fußenden, mit dem Eintritte des Taktteiles der Hauptnote angegeben. Die Praxis der Gitarristik scheidet da nicht strenge, sondern läßt der leichteren Ausführungsmöglichkeit besonders dann das Recht, wenn zur melodischen Hauptnote eine Akkordverbindung hinzutritt. Folgende Arten mögen, ohne als Norm aufgestellt zu werden, die Praxis illustrieren. Die Ausführung durch Heranziehung der Legatotechnik dürfte nach

[1]) Das Wort Abzug findet sich bei der historischen Laute als terminus vor, bedeutet dort das Herabstimmen des Großbrummers von A um eine große Sekund nach G (basso descortato) und steht mit dem „Abzug" als Ausführungsart des Legato auf der Gitarre in keinerlei Zusammenhang.

den früher im einzelnen besprochenen Bindungsmöglichkeiten instrumentaltechnischer Art völlig klar sein.




(Vorschlag setzt vor dem Taktteile der Hauptnote ein.)



(Doppelter und dreifacher Vorschlag vor Takteinsatz des Akkordes; letzterer hat separaten Anschlag.)

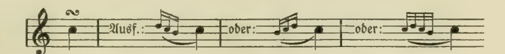



(Vorschlag setzt mit dem Taktteile der Hauptnote ein.)

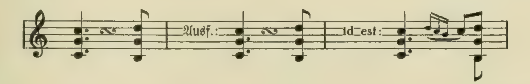
b) Der Doppelschlag ist neben dem Vorschlage die markanteste Verzierung; dieser gibt der Melodie Lebhaftigkeit, jener verleiht ihr Weichheit und Innigkeit. Der Doppelschlag, durch das Zeichen ∾ über der Note verlangt, besteht im wesentlichen aus dem Haupttone mit einer oben und unten anliegenden Nebennote in der vorgeschriebenen Tonart und wird vom Zeitwerte der Melodienote abgezogen. Beide Nebennoten können durch Versetzungszeichen moduliert werden, was durch ♯ oder ♭ über dem Zeichen, wenn die Obersekunde, unter dem Zeichen, wenn die Untersekunde erhöht oder erniedrigt werden soll, ersichtlich gemacht wird. Auf der Gitarre ist die Ausführung des Doppelschlages ebenso dankbar als schwierig, da vier, auch fünf Noten durch die Legatotechnik in einem Anschlage zu binden sind.

Das Zeichen des Doppelschlages ist hinsichtlich der Auffassung dreideutig, und bleibt die Ausführungsart, ob mit der Obersekunde, Untersekunde oder mit der Hauptnote zu beginnen ist, dem musikalischen Sinne und Verständnisse des Spielers überlassen. Häufig ist diese

Verzierung auch in Notenwerten ausgeschrieben, besonders dann, wenn die Haupt- oder die tiefere Nebennote beginnt.




Die Ausführung des Doppelschlagzeichens nach einer punktierten Note fällt zwischen Note und Punkt. Z. B.

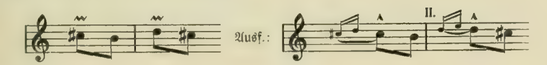



Das Zeichen ≀ oder ∽ findet sich bisweilen in Gitarrekompositionen vor, und zwar für den Doppelschlag von unten, hat jedoch keine Berechtigung und beruht auf mißverständlicher Auffassung einzelner Theoretiker, beziehungsweise Komponisten.

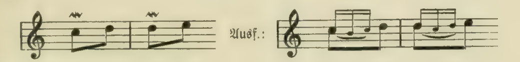
c) Pralltriller, Schneller ist der einmalige schnelle Wechsel der Hauptnote mit der Obersekunde, wird durch das Zeichen ∿ über der Melodienote verlangt, tritt entweder mit dem Taktteile der Hauptnote ein — der mehr fließende Pralltriller — oder vor demselben — der Schneller — mehr stehenden Charakters —. Den schnellen Wechsel der Hauptnote mit der Untersekunde verlangt der Mordent durch das Zeichen ∿.




(Pralltriller, Akzent auf der ersten Note.)




(Schneller, Akzent auf der dritten Note.)




(Mordent, mit der einen oder andern Art der Akzentuierung.)

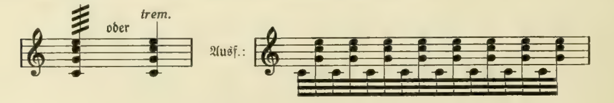
## 2. Ausfüllende Verzierung.

a) Der Triller, die häufigste ausfüllende Verzierung, hat lediglich technische Bedeutung, wird auf der Gitarre deshalb mit Recht gemieden und kann auch nur bei virtuoser Ausführung imponieren. Er besteht aus dem schnellen Wechsel der Haupt- und der höheren Nachbarnote; gewöhnlich setzt er mit der Hilfsnote ein, wird in steigender Geschwindigkeit fortgesetzt und endet in eine Schlußverzierung.

Der Triller kann auf der Gitarre in dreifacher Art geschlagen werden. Entweder: die Hilfsnote erhält den Anschlag, alle folgenden Noten werden bei Fixierung der Hauptnote im ständigen Bundbrucke durch Abzug und Aufschlag in rascher Folge gebunden; oder: der Triller wird im Wechselschlage mit Zeige- und Mittelfinger in seine Vorschlagreihe zerlegt, so daß je eine Hilfs- und Hauptnote gebunden werden; oder endlich: Hilfs- und Hauptnote werden auf verschiedenen Saiten im Wechselschlage mit Zeigefinger und Daumen staccato gespielt. Die meist gepflegte Manier ist die zuerst erwähnte.




b) Tremolo, die verlangte rascheste Wiederholungsangabe desselben Tones oder Akkordes. Das Tremolieren eines Tones fußt auf der Technik des Wechselschlages (siehe diesen!), das eines Akkordes auf die rasche, mehrfach wiederholte Aneinanderreihung des Vierfingerstriches (rasgado) oder schnelles, geteiltes Anschlagen, gleichsam Durcheinanderschütteln der Akkordnoten. Die Rasgadoausführung ist im Notenbilde nicht darstellbar.




## 3. Nachschlagende Verzierungen.

Der Nachschlag tritt als zweifache Verzierungsart auf, als

a) Schlußverzierung des Trillers, durch Einführung der kleinen Untersekunde mit nochmaliger Wiederholung der Hauptnote, oder

b) als Nachschlag im Gegensatze zu Vorschlag, durch separate, der Melodienote angehängte kleine Noten als Übergang zu einer weiteren ohne eigenen Zeitwert. Nachschläge werden gitarretechnisch durch Bindung ebenso behandelt wie Vorschläge.

Verzierungen sind ornamentales Schmuckwerk um die Hauptform der Melodie; sie sollen daher geschmackvoll angebracht und feinsinnig ausgeführt sein. Die Anlage ist Sache des Komponisten — oft ist es angezeigt, der Willkür und Unbedachtsamkeit in der Verwendung von Verzierungsbezeichnungen der Notation das Recht der freien Deutung entgegenzusetzen[1]) — die Ausführung Sache des Spielers; und nur dann wird jene vollendet erfolgen können, wenn die Legatotechnik im einzelnen sicher erlernt ist.

[1]) Über die Unbestimmtheit der Schreibart und Ausführung von Verzierungen klagt schon Ph. Em. Bach: „... Soviel Nutzen die Manieren oft stiften können, so groß ist auch der Schaden, wenn man teils schlechte Manieren wählet, teils die guten auf eine ungeschickte Art außer ihrem bestimmten Orte und außer der gehörigen Anzahl anbringet ...“. — Die vielfältige Anwendung der Verzierungen läßt sich allerdings nicht in starre Regeln bringen, andererseits führt leicht auch freie Deutung zur willkürlichen Ausführung.

# Flageolettöne

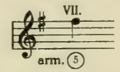
Schlägt man eine freischwebende Saite von einiger Länge an, so kann man bei aufmerksamem Hinhören wahrnehmen, daß neben dem eigentlichen Tone noch andere, höhere Töne leise mitschwingen: die Oktave, deren Quinte, die Doppeloktave und über dieser die große Terz. Wenn beispielsweise die ganze schwingende Saitenlänge das a angibt, so sind die mitschwingenden Töne folgende:

Es schwingt nämlich die ganze Saite ihrer vollen Länge nach und erzeugt den Eigenton, ferner schwingen, allerdings schwächer, die beiden Hälften der Saiten für sich, ebenso ihre Drittel, Viertel, Fünftel. Da bei gleicher Spannung die Länge einer Saite zu den Schwingungszahlen im umgekehrten Verhältnis steht, so macht in der gleichen Zeit die halbe Saite die doppelten Schwingungen, die drittel Saite die dreifache, die viertel die vierfache, die fünftel die fünffache Schwingungsanzahl, Zahlverhältnisse, auf die sich die Tonhöhe der mitschwingenden Obertöne gründet. Wenn man nun durch leichtes Auflegen der Fingerspitze etwa in der Saitenhälfte, dem Drittel, Viertel oder Fünftel, also in den Knotenpunkten der Teilschwingungen diese so präzisiert, daß die Schwingungen der ganzen Saitenlänge gehemmt werden, so erklingt der durch die betreffende Teilschwingung bedingte Oberton, der im Vergleiche zum normalen Saitentone einen pfeifenden, aber weichen, ätherischen Klang hat. Man nennt solche Töne Flageolett-[1]) (Flöten-) oder Harmonietöne.

Flageolettöne sind im allgemeinen als Spielverzierung aufzufassen, werden aber auch zur Erzeugung regulärer hoher Töne dann verwendet, wenn sie gerade bequem und praktisch zu erreichen sind, oder wenn das Griffbrett für die geforderte Tonhöhe nicht ausreicht. Auf stärkeren Saiten sprechen Flageolettöne leichter an als auf schwächeren, auf übersponnenen weniger gut als auf därmernen. In der Notation bezeichnet man sie durch eine kleine Null über der Note: oder durch Noten mit Quadratköpfen: und versetzt sie in die tiefere Oktav, so daß sie für die Gitarre nach ihrer faktischen Tonhöhe notiert werden. Eine bequemere Schreibweise macht mit der Silbe „harm." oder „arm." auf Flageolettöne aufmerksam, setzt über die Note die Bundzahl, unter jene die Nummer oder den Namen der

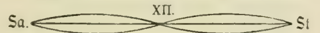
[1]) Flageolett ist ein kleines Blasinstrument von der Gattung der Schnabelflöten in der höheren Oktave der gewöhnlichen Querflöte. Nach der an den Flötenton erinnernden Klangfarbe dieser Saitenobertöne heißen dieselben Flageolett- oder Flötentöne. Harmonietöne nennt man sie mit Bezug auf ihren Intervallcharakter: Terz und Quint als Grundbestandteile der Harmonie.

Saite, auf welcher der Harmonieton zu erzeugen ist, wobei allerdings zumeist fälschlich die Saiten von der hohen e- zur tiefen E-Saite mit 1 bis 6 statt umgekehrt gezählt werden.

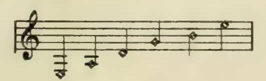



Flageolettöne bringt man hervor durch einen kurzen, spitzen Anschlag in der Nähe des Steges mit Daumen oder einem Anschlagfinger – es liegt kein Grund vor, nur den Daumen hierzu zu verwenden, was häufig in Lehrwerken propagiert wird – unter gleichzeitigem leichten Auflegen und Wiederabheben einer Fingerspitze der Greifhand – auch für die Linke gilt hier die Fingersatzregel der Praxis, und hat der gewöhnlich ausschließlich verwendete kleine Finger kein Privileg vor den andern – ohne Bunddruck im flageolettbildenden Punkte der Saite, der jeweils in seiner Lage nach Bundzahl bestimmt wird. Genau lassen sich diese Schwingungsknotenpunkte mit der Bundbezeichnung nicht angeben, da jene mit den Bundstäben nicht zusammenfallen müssen; auch spielen naturgemäß Saitenbeschaffenheit, mehr oder minder genaue Mensurkonstruktion, Güte des Instrumentes mit; deshalb werden Flageolettöne jeder Saite erst abgelauscht, auf ihr ausprobiert, um sie sicher zu treffen. Am ehesten gelingen sie in der Saitenhälfte ungefähr über dem XII. Bunde, dann auch im Saitendrittel beiläufig über dem VII. und im Saitenviertel beim V. Bunde.

### 1. Der Flageoletton in der Saitenmitte.



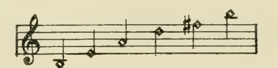

Der theoretische Ort des Schwingungsknotenpunktes für den Oktav-Flageoletton liegt etwas höher als der XII. Bundstab, da beim Erklingen einer rein abgestimmten Oktave im XII. Griffelde die erhöhte Spannung der Saite durch das Bunddrücken in Abzug zu bringen wäre. Wie sich in der Folge erweisen wird, können alle Flageolettöne auf einer Hälfte der schwingenden Saite erzeugt werden, praktischerweise kommt für die Gitarre die untere, dem Sattel angrenzende Saitenhälfte in Betracht; deshalb erzeugt man den Oktav-Flageoletton als zuhöchst gelegenen mit dem kleinen Finger, der gestreckt die Haltung wie für einen Barrégriff einnimmt, so daß jener bei ausgebogenem Handgelenke in gleicher Linie mit dem Handrücken liegt. Die untere, dem Nagel gegenüber befindliche Fingerkuppe berührt hierbei für den Moment des Anschlages den Punkt der Saitenteilschwingung. Die Notation der Oktav-Flageolettöne für die sechs Saiten ist:



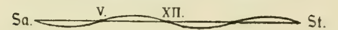
## 2. Der Flageoletton im Saitendrittel

Sa. VII. XII. XIX. St.

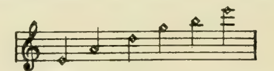
hat zwei Schwingungsknotenpunkte im ersten und zweiten Drittel der ganzen Saitenlänge; sie sind zu suchen in der Nähe des VII. und XIX. Bundstabes und erklingen in der Quint über der Oktav der leeren Saite. Von der Saitenmitte hat der Schwingungsteilpunkt über dem VII. Bunde den gleichen Abstand wie der über dem XIX., die Klanghöhe ist selbstverständlich die gleiche. Für die Praxis käme also nur der dem Sattel näherliegende Flageoletton in Verwendung; seine Notierung ist folgende:



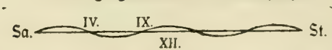
## 3. Der Flageoletton im Saitenviertel



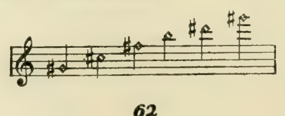

besitzt drei Schwingungsknotenpunkte. Da der zweite in die Saitenmitte fällt, bei spezieller Präzisierung durch Fingerberührung aber Schwingungen der beiden Saitenhälften, also den einfachen Oktav-Flageoletton, erzeugen würde, haben nur die Knotenpunkte des ersten und dritten Saitenviertels Verwendbarkeit; praktisch wird allerdings nur der des ersten Viertels in der Nähe des V. Bundstabes verwertet und erklingt in der Doppeloktav der leeren Saiten:



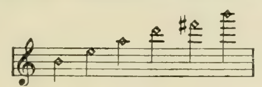
## 4. Der Flageoletton im Saitenfünftel



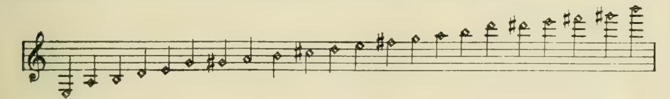

hat vier Schwingungsknotenpunkte, von denen praktisch am öftesten der erste, mitunter aber auch der zweite und dritte, als flageolettbildend benutzt werden. Die erzielte Tonhöhe ist die Terz der Doppeloktav über den leeren Saiten:



Der Vollständigkeit halber sei noch der Flageoletton im Saitensechstel angeführt, der die Quint über der Doppeloktav ergibt und noch schwerer hervorzubringen ist als der vorbesprochene im Fünftel. Verwendbar ist lediglich der Knotenpunkt im ersten Sechstel; der des fünften liegt bereits nahe beim Stege, die des zweiten, dritten und vierten Sechstels fallen mit anderen Schwingungsteilpunkten (Saitenmitte und -dritteln) zusammen. Zu finden ist dieser Flageoletton etwas höher, als der dritte Bundstab markiert; seine Notation ist:



Die bis nun erörterten Flageolettöne über den leeren sechs Saiten ergeben folgende Tonreihe, auf der dem Sattel angrenzenden Saitenhälfte auszuführen:



Schwieriger ist die Erzeugung von Flageolettönen mit der rechten Hand allein. Die Spitze des rechten Zeigefingers berührt von oben die Saite leicht im flageolettbildenden Punkte, den Anschlag besorgt der Daumen, auch wohl der Mittel- oder Ringfinger derselben Hand hinter dem Zeigefinger, dem Stege zu. Hierdurch wird die linke Hand für die Saitenverkürzung durch Bunddruck frei. Nimmt beispielsweise der linke Zeigefinger den I. Bund auf der e-Saite, also das $f^1$, so erzielt die flageolettbildende Rechte beim XIII. Bunde den Oktavharmonieton, über dem VIII. die Quint der Oktav, über dem VI. die Doppeloktav, über dem V. die Terz darüber, über dem IV. die Quint der Doppeloktav. Beim Verkürzen der ganzen Saitenlänge im Bunddrucke II liegen die Harmonietöne beim XIV., IX., VII., VI. und V. Bunde. Natürlich werden auch diese empirisch gefunden.

Durch diese Art des Flageolettspiels, das theoretisch alle Töne der Chromatik bis in die höchsten verwendbaren Oktaven beinhaltet, ist der Eigenart des Spielers ein Gebiet eröffnet, das unübersehbar wäre, wenn die Praxis nicht selbst gewisse Grenzen absteckte. Immerhin gibt es vereinzelte Gitarristen, die sich mit diesem Spezialstudium — das Lesen, Erfassen, Ausführen der Notation bedarf vieler Übung — befassen und hübsche Erfolge im Vortrage kleiner Flageolett-Solis erzielen. Im übrigen sollte das Flageolett mit dem gleichen vorsichtigen Maße gemessen werden wie etwa der Triller auf der Gitarre: virtuose Ausführung oder gänzliche Ausschaltung. Ein gutes Gitarrespiel büßt auch ohne Flageolett nichts an Wert ein, verliert aber viel durch Produzieren einer unfertigen Technik, die gleichwohl glänzen will.

# Namen- und Sachregister

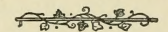




9

# Lehrinstitut für Musik und dramatische Kunst

Direktion: Lutwak-Patonay, Wien, IV. Mühlgasse 30 (Ehrbar-Konzerthaus)
(Zugang während der Kriegsdauer: Preßgasse 28)
Sprechstunden von 10 bis 12 und von 3 bis 5 · Telephon 9800



Ausbildung in sämtlichen Zweigen der Vokal- und Instrumental-Musik sowie darstellenden Kunst bis zur künstlerischen Reife.

**

Öffentliche Aufführungen. — Erstklassige Schülerengagements.

**

## Musikstaatsprüfungskurs

und Vorbereitungsklasse für Minderfortgeschrittene.

**

## Schauspiel-, Opern- und Operettenschule

mit Übungsbühnen. — Spezialkurs für Vortrags- und Redekunst.

**

An der Anstalt wirken 32 erstklassige Lehrkräfte.
Einschreibungen u. Aufnahmsprüfungen täglich.
Prospekte gratis.

**

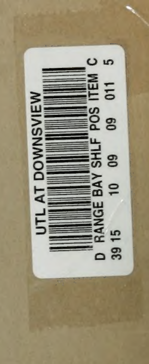
## Unterrichtskurse

für künstlerisches Spiel der Gitarre.
Spezial- und Klassenunterricht für Anfänger und Fortgeschrittene.
Vortragskurse über Gitarre-Technik und -Geschichte
sowie angewandte Harmonielehre.

Sämtliche Kurse stehen unter Leitung des Fach-Pädagogen **Jos. Zuth.**

MT 588 Z87

Zuth, Jospph
Das küstlerische Gitarrespiel


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 10 09 09 011 5